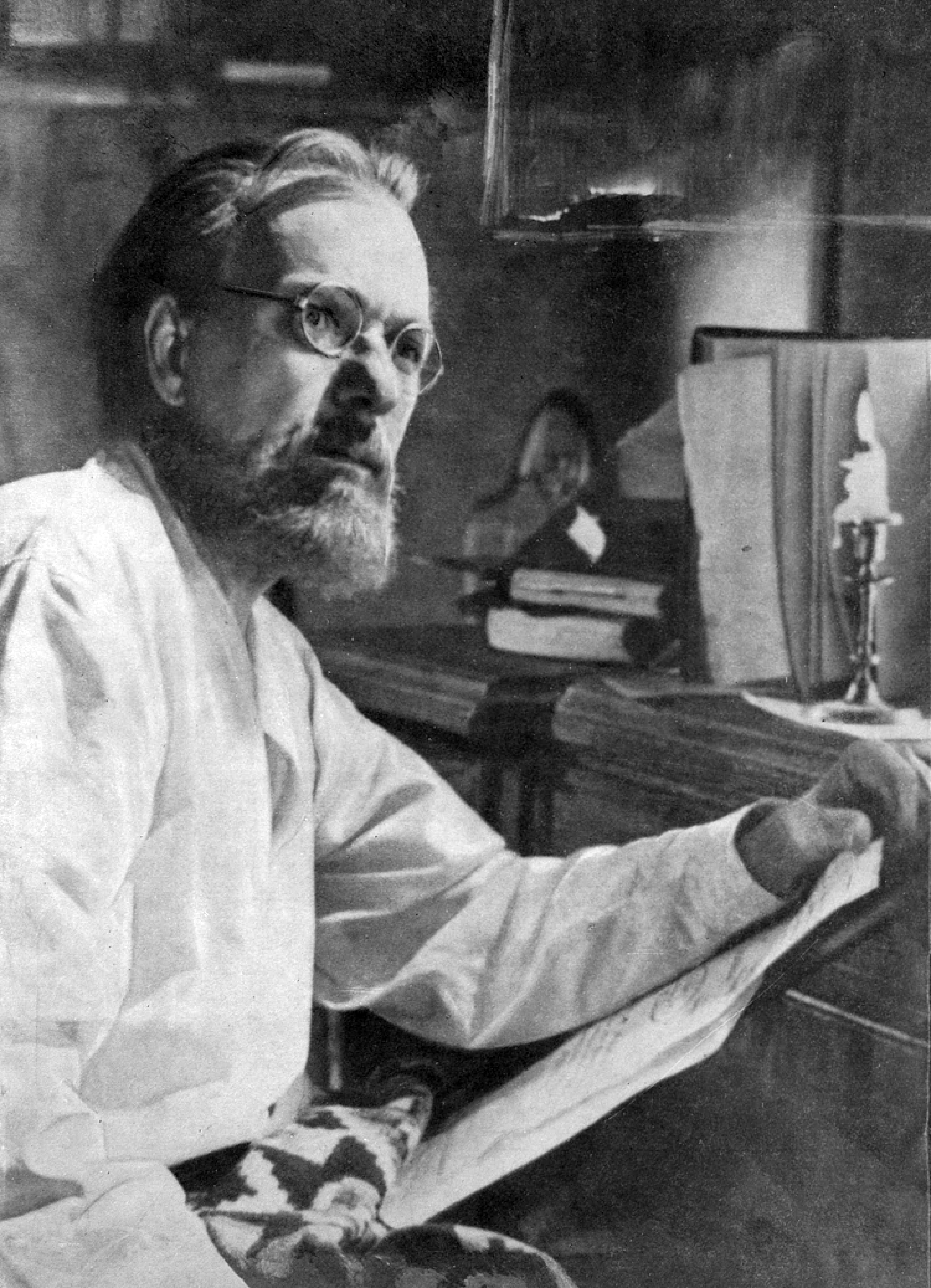

Искусство
Кино
3 · 1959



# СОДЕРЖАНИЕ


НЕТ ЗАДАЧИ БЛАГОРОДНЕЕ И ВЫШЕ . . . . . . . . . 1
А. ПЕТРОВСКИЙ. Красота труда . . . . . . . . . . 2
Александр ШТЕЙН. Разговор с друзьями . . . . . . . . 7
Главные темы наших дней . . . . . . . . . . . . 16

Л. ДАНИЛОВ. На аванпостах жизни . . . . . . . . . 17

ВСЮ СИЛУ КИНОИСКУССТВА—ДЕЛУ СТРОИТЕЛЬСТВА КОММУНИЗМА! (*на II пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР*) . . . . . . . . . 21

СЦЕНАРИЙ

Роза БУДАНЦЕВА. Ярость . . . . . . . . . . . . 30

ПОСЛЕ БЕСЕДЫ ЗА «КРУГЛЫМ СТОЛОМ»

Отвечают режиссеры . . . . . . . . . . . . . . 71

ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЬ ПУТЕЙ В КОСМОС

М. ОШУРКОВ. У него, в Калуге . . . . . . . . . . 81
К. Э. Циолковский читает сценарий . . . . . . . . . 83
Н. ИГНАТЬЕВА. Счастливый человек . . . . . . . . . 85

КОРОТКИЕ ЗАМЕТКИ

Б. РОСТОЦКИЙ. Первый фильм о Маяковском . . . . . . 91
И. ЗОЛИН. Когда кадры «не стреляют» . . . . . . . . . 93
Хрис. ХЕРСОНСКИЙ. Начало и продолжение . . . . . . 95
Д. ПИСАРЕВСКИЙ. С любовью, мастерством, выдумкой 97
И. ЦИЗИН. Мир, сотворенный мультипликатором . . . . 99

Читая газеты и журналы . . . . . . . . . . . . 104

КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВО

Р. СОБОЛЕВ. Отрадные успехи . . . . . . . . . . 107
Со всех концов страны . . . . . . . . . . . . . 110

ПУБЛИКАЦИЯ

Сцена из «Бориса Годунова» в раскадровке С. Эйзенштейна 111

И. ПЫРЬЕВ. Мехико, 1958 . . . . . . . . . . . . 131

ИНТЕРВЬЮ

На китайских киностудиях . . . . . . . . . . . . 140
Встреча с Зервосом . . . . . . . . . . . . . . 147

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

Н. БЕЛИК. Почему же роль оказалась бесцветной? . . . 148
Т. КОНЮХОВА. Ответ т. Белику . . . . . . . . . . 148
И. ЯНУШЕВСКАЯ. Клуб кинозрителей . . . . . . . . . 149
В. СОЛОВЦОВ, Е. УЧИТЕЛЬ, А. БОГОРОВ. Жизнь, а не домыслы (*О статье тов. С. Марвича*) . . . . . . . 150


*На первой странице обложки—кадр из фильма «Судьба человека» (сценарий Ю. Лукина и Ф. Шахмагонова по рассказу М. Шолохова, режиссер С. Бондарчук, оператор В. Монахов).*

*На второй странице—артист Ю. Кольцов в роли К. Э. Циолковского (из фильма «Человек с планеты Земля»).*




ЗИНАИДА КИРИЕНКО В РОЛИ АНЕТЫ
(фильм «Сорока-воровка»)




БОРИС ЧИРКОВ В РОЛИ СЕРЕДЫ
(фильм «Киевлянка»)


Искусство КИНО
3
МАРТ
1959
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ДЕЯТЕЛИ ЛИТЕРАТУРЫ, ТЕАТРА, КИНО, МУЗЫКИ, СКУЛЬПТУРЫ И ЖИВОПИСИ ПРИЗВАНЫ ЕЩЕ ВЫШЕ ПОДНЯТЬ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ УРОВЕНЬ СВОЕГО ТВОРЧЕСТВА, БЫТЬ И ВПРЕДЬ АКТИВНЫМИ ПОМОЩНИКАМИ ПАРТИИ И ГОСУДАРСТВА В ДЕЛЕ КОММУНИСТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ТРУДЯЩИХСЯ, В ПРОПАГАНДЕ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ МОРАЛИ, В РАЗВИТИИ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ.

(Из резолюции XXI съезда КПСС)

# НЕТ ЗАДАЧИ БЛАГОРОДНЕЕ И ВЫШЕ

Началась новая глава в истории нашего народа и всего человечества — XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза обсудил и утвердил программу созидательных работ великого семилетия.

Мы поднялись на высокий рубеж истории — отсюда ясно видны дороги, ведущие в мир, построенный по законам высшей справедливости, разума, красоты. Идеи революционного пролетариата, идеи Маркса и Ленина облекаются в плоть и кровь.

«Наша страна ныне вступила в период развернутого коммунистического строительства, когда создаются все материальные и духовные условия коммунизма». Так сказано в докладе тов. Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС.

Вдумаемся в эти слова, они помогают нам осознать и сферу применения творческих сил советского художника и его роль в строительстве коммунизма. Он выполнит главную свою задачу, рисуя образы советских тружеников, способные вдохновить миллионы современников. Он раскроет красоту новых отношений между людьми, и прежде всего — коммунистического труда, сближающего людей, сплачивающего весь народ общностью цели.

Все стороны жизни человека, воспитанного советским обществом, найдут отражение в произведениях искусства, посвященных современности. Но новаторская сущность нашего искусства прежде всего и больше всего проявляется в том, как трактует художник тему труда. Потребуются бо́льшие творческие открытия художников,

чтобы тема, рожденная самой действительностью, обрела жизнь в шедеврах искусства.

Духовные условия коммунизма — это высокая сознательность каждого члена общества, проявляющаяся и в труде, и в овладении сокровищницей знаний, и во всем, из чего складывается жизнь человека. И каждая существенная черта сознания, характера, бытия советского человека на нынешнем этапе истории страны представляет громадный интерес для художника.

В выступлениях художников по насущным вопросам искусства, в исследованиях искусствоведов, в статьях критиков по общим и частным вопросам нашей кинематографии мы надеемся осветить ряд проблем, связанных с темой созидательного труда советского человека — строителя коммунизма.

А. Петровский

# Красота труда

Запечатлеть в произведениях искусства созидательную деятельность, героический труд нашего современника — такую задачу ставили и ставят перед собой многие наши художники. И немало достигнуто советским искусством на этом поистине новаторском пути.

Но почему же все-таки столь часты потери в разработке этой великолепной и главной для нас темы, вернее, круга тем?

Писатели, художники, режиссеры, вернувшись из поездки на целину или со строек Сибири, с восторгом рассказывают о своих впечатлениях, о величии увиденных ими дел. В их рассказах ощущаешь пульс большой, напряженной жизни. Проходит год-два, и перед тобой — читателем или зрителем — книга или фильм, рожденные в результате этой поездки. Смотришь фильм и с радостью видишь, как несвязные первые впечатления выстроились в законченный сюжет, как перед тобой на экране разворачиваются интересные и значительные события, проникнутые пафосом трудового подвига.

Но так бывает далеко не всегда. Иногда смотришь фильм и не узнаешь того замысла, о котором слышал на первом этапе его зарождения. Неужели эту кинокартину поставил режиссер, который так интересно говорил о сложных творческих задачах, успешно разрешаемых в жизни будущими героями фильма? На экране вместо больших дел — какая-то служебная склока, вместо сложной борьбы — перипетии интимной драмы героя.

Смотришь такой фильм и не можешь отделаться от ощущения, что его авторы вдруг усомнились: а действительно ли увлекут зрителя те характеры и события, о которых они хотели рассказать?

Обратитесь к такому писателю или режиссеру с вопросом, верит ли он в красоту труда, в то, что эта красота может быть отражена в искусстве? В ответ вы услышите немного удивленное «Да, конечно» с подтекстом: «Как в этом можно сомневаться!»

Искусство прошлого сравнительно редко обращалось к человеку труда, еще реже говорило о красоте труда.

В статье «Что такое искусство?» Лев Толстой писал: «... почти все чувства людей нашего круга сводятся к трем, очень ничтожным и несложным чувствам: к чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни. И эти три чувства и их разветвления составляют почти исключительное содержание искусства богатых классов».

Круг интересов человека нашего общества необычайно широк. Наполнение жизни стало иным. Ясность цели делает содержа-

тельным каждый наш день. Грандиозность общего дела позволяет ощущать величие в самых, казалось бы, маленьких делах.

Сторонний наблюдатель, фразер, не нашедший себе места в жизни,— для нашей действительности и для нашего искусства люди прошлого. Рисуя нашего современника, искусство не может, не должно обходить то главное, что составляет основное содержание жизни строителя коммунизма, — дерзновенный, упорный творческий труд.

К сожалению, недоверие к эстетическим возможностям темы труда существует. Как-то на страницах газеты «Советская культура» среди материалов, посвященных спорам вокруг современной темы, была помещена интересная статья В. Грачева «О современности в киноискусстве». В этой статье рядом с правильными положениями содержалось следующее замечание: «...нелегко определить нужные пропорции в показе самого труда и человека, с его переживаниями, радостями и огорчениями».

В подтверждение этой мысли В. Грачев указывает, что фильм Одесской киностудии «Смена начинается в шесть» получился плохим, потому что в нем нарушены пропорции «в показе самого труда и человека». А вот в фильме «Высота», говорится в статье, «тоже обстоятельно показано производство, но там не нарушено чувство меры. Николай Пасечник... интересуется стихами, весело развлекается на досуге, мечтает о своем будущем».

О каких же «нужных пропорциях» толкует автор статьи? Вычислить, что, например, следует тридцать процентов метража отводить на показ производства и семьдесят — на изображение «личных переживаний, радостей и огорчений»?

Именно так рождаются холодные, ремесленные фильмы, где дежурный «производственный конфликт» является довеском к «личным переживаниям» (словно творческая, созидательная деятельность не является для нашего человека его первейшим л и ч н ы м делом!).

Между героями таких фильмов и Николаем Пасечником из «Высоты» есть ощутимая разница. Для Пасечника главное — вместе со строящейся домной подняться на такую высоту, с которой, кажется, видно будущее. С этим прежде всего связаны «переживания, радости и огорчения» Николы Пасечника. В этом именно — в отношении к его трудной и увлекательной работе — и раскрывается характер героя.

Если говорить о положительном примере фильма «Высота», то надо вспоминать не о неких пропорциях «личного» и «производственного», а именно об умении авторов показать основное содержание жизни своих героев, раскрыть высокие человеческие черты Пасечника в трудовом подвиге.

На «теории пропорций» можно было бы не останавливаться так подробно, если бы она не подсказывала довольно распространенных приемов в творческой кухне некоторых кинодраматургов.

Вот случай из практики.

Как-то в сценарный отдел одной московской киностудии обратился драматург — не очень известный, но уже не начинающий. Он принес заявку на киносценарий и ходатайство о творческой командировке. Между драматургом и редактором произошел примерно следующий разговор:

Р е д а к т о р. Вы говорите, вам необходима поездка для дополнительного изучения материала?

Д р а м а т у р г. Совершенно верно.

Р е д а к т о р. Но ваша заявка — на тему о любви!

Д р а м а т у р г. Да, о любви...

Р е д а к т о р. Зачем же вам командировка?

Д р а м а т у р г. Мои герои живут не только личной жизнью. Намеченный в заявке производственный конфликт играет существенную роль в разрешении тех сложных взаимоотношений, какие сложились между героем и героиней.

Р е д а к т о р. Простите, по заявке этого не видно.

Д р а м а т у р г. Но это должно быть так. Вот для этого-то мне и необходимо поехать и уточнить характер производственного конфликта.

Такой «метод» творчества очень распространен: найти одну из «вечных», «личных» коллизий и «осовременить» ее, включив в конфликт какую-либо актуальную производственную проблему. К чему это приводит, известно: пришитая таким способом к сюжету производственная проблема выглядит ненужной и только раздражает зрителя, дискредитируя самую правомерность показа труда в искусстве.

К этому следует прибавить, что иногда производственная проблема оказывается выбранной неудачно: пока пишется книга или создается фильм, оказывается, что передовой метод, за который ратовали герои произведения,

оказался вовсе не передовым. Ф. Хусни в статье в «Литературной газете» приводит тому красноречивые примеры. Работая над повестью «Любовь под звездами», Ф. Хусни хотел взять в основу производственного конфликта организацию работы тракториста по часовому графику. Жизнь сняла эту производственную проблему.

Очевидно, поднятая художником тема труда будет живучей, выдержит испытание временем только в том случае, если художник убедительно покажет моральные, философские, душевные стимулы, заставляющие человека отдавать все свое сердце защите любимого дела.

Это не значит, что спор идейных противников в фильме должен быть обязательно лишен всяких технических деталей. Александр Довженко в «Поэме о море» показал, как можно передать величие мысли, чувств и дел советского человека, не путаясь в подробностях технологического процесса. Но «Поэма о море»— произведение в своем роде исключительное. Если мы посмотрим на практику советского кино, если вспомним такие фильмы, как «Встречный», «Большая жизнь», «Танкер «Дербент», «Далеко от Москвы», «Большая семья», «Земля и люди», «Искатели», «Высота», то увидим, что герои этих кинокартин говорят и спорят по чисто производственным вопросам, но в этих спорах находит отражение столкновение различных мировоззрений.

В романе В. Кочетова «Братья Ершовы» есть сцена, в которой рабочий металлургического завода Дмитрий Ершов ночью беседует с любимой женщиной — Лелей Величкиной о заводских делах.

Та смеется:

— ...Мне вспомнилась статья в газете... Там критикуется одна книга. Критик высмеивает писателя за то, что в книге описано, как муж с женой лежат в постели и разговаривают про заводские дела — про болты, про гайки... разве, мол, об этом говорят люди в постели! Вот мне и смешно стало: ведь мы с тобой тоже...

— А ведь неправильно тот тип смеется над писателем,— возражает Дмитрий.— Я тебе про стан, про слитки, про все такое говорю почему, даже, вот видишь, в постели? Ну почему? А потому, что это главное мое дело в жизни.

Главное дело жизни! Да, если человек весь захвачен главным делом своей жизни и художник умеет это показать, тогда разговор об этом деле не может быть чуждым художественной ткани произведения, не может быть неуместным, где бы и когда бы этот разговор ни происходил. Наоборот, кажущаяся неуместность такого разговора иногда усиливает драматизм сцены. Вспомните замечательное место из фильма Александра Довженко «Мичурин»: жена Мичурина — Александра Васильевна умирает, а Мичурин, увлеченный своей работой, не замечает этого и читает ей только что сформулированный им закон. Как оправданно звучит после этого упрек Александры Васильевны:

— Какой ты трудный человек.

И как суров, но справедлив ответ Мичурина:

— Ну, если человек, поставивший себе целью жизни возвеличение своего народа средствами науки,— трудный, тогда, да...

Дмитрий Ершов в романе В. Кочетова тоже обладает трудным характером. Только, к сожалению, этот трудный характер не имеет никакого отношения к увеличению веса слитков — тому рационализаторскому предложению, о котором Дмитрий говорил с Лелей Величкиной. Потом об этих слитках еще несколько раз упоминается в романе, и каждый раз действующие лица говорят о них без особого воодушевления, а читатель без особого интереса читает, так как никакой мало-мальски заметной роли ни в сюжете произведения, ни в раскрытии характера Дмитрия эти слитки не играют...

Фильм «Дорогой мой человек» поставлен по сценарию Юрия Германа. На этом же материале, о том же герое, молодом враче Владимире Устименко, написан Юрием Германом роман «Дело, которому ты служишь». Работа над сценарием началась раньше, чем над романом, но фильм вышел год спустя после опубликования романа. Остается пожалеть вот о чем: некоторые мотивы, получившие в романе удачное решение, не нашли места в фильме. Речь идет, в частности, о сценах, где раскрывается красота профессии врача. В этих сценах романа Владимир Устименко предстает перед нами как человек сильного, своеобразного характера, как человек, способный стать большим ученым.

В фильме мы, попадая под власть актерского обаяния А. Баталова и режиссерского мастерства И. Хейфица, верим, что Владимир Устименко — замечательная личность и прекрасный врач, но по-настоящему убедиться

в этом мы не успеваем. Слишком оберегают нас авторы фильма от малейшего углубления в подробности дела, которому посвятил жизнь главный герой картины. И напрасно!

Разве не волнуют нас до глубины души характеры и судьбы героев романа Г. Николаевой «Битва в пути», раскрытые прежде всего в столкновениях, конфликтах вокруг, казалось бы, довольно «специальных» производственных проблем?

А как проиграли бы романы Д. Гранина «Искатели» (и одноименный фильм по этому роману) и «После свадьбы», если бы из них были удалены все так называемые «технические подробности»! Лобанов («Искатели») раскрывается перед нами именно в упорных поисках наилучшего варианта своего прибора и в борьбе за решение технической задачи. Игорь Малютин («После свадьбы») становится для нас особенно интересен с того момента, когда он начинает устанавливать новые порядки в организации работ на МТС.

Иногда, правда, приходится слышать замечания об излишествах технической терминологии (в частности, в этом некоторые упрекают Г. Николаеву). Разумеется, и здесь писателю или кинодраматургу необходимо чувство художественной меры. Но художник наших дней не может не ощутить, что трудно создать сколько-нибудь ясный, убедительный, достоверный, увлекательный образ современника, не вникая в сущность его творческой деятельности. Трудно создать образ живописца, не показывая, как он пользуется кистью и красками, образ рабочего или инженера, игнорируя его производственную задачу, образ ученого — вне исследуемых им научных проблем. Вспомните, например, молодого физика в романе Митчела Уилсона «Жизнь во мгле»— мог ли писатель раскрыть этот образ, не касаясь сущности вопросов, выяснению которых посвящена жизнь героя? И не ясно ли, что в нашу эпоху перед художником властно возникает трудная, подлинно новаторская задача эстетического освоения новых пластов материала, связанных с развитием производства, науки, техники, с тем местом, какое они занимают в жизни человека, особенно советского человека, нашего современника, строителя коммунизма?

В подготовительных материалах к роману «Черная металлургия» у А. Фадеева есть следующее авторское отступление.

Современный наш читатель, пишет А. Фадеев, «обязан привыкнуть к технической терминологии в современном романе, ибо нельзя написать современный роман, обходя вопросы техники в наш век невиданного технического развития... Другое дело, что предметом литературы является не техника, а человек. Значит, надо писать о человеке, а техника тогда сама собой приобретет такое же естественное звучание в романе, как естественно звучала старая техника, или описание природы, или специфическая собачья и лошадиная терминология в классическом романе».

Рабочий, наш современник, привык к технике, овладел ею. Времена господства физической силы в труде рабочего отходят в прошлое. Пройдя по залам художественных выставок, открытых в дни XXI съезда партии, мы видели, что если в групповых композициях еще часто подчеркивается физическая сила рабочего и художник как бы любуется игрой великолепной мускулатуры, то иначе дело обстоит в портретной живописи и скульптуре. Здесь художники и скульпторы обращают наше внимание на те новые черты в облике рабочего, которые сближают его с человеком умственного труда.

Если мы обратимся к нашим фильмам, то и здесь увидим, как изменился за последние годы облик советского рабочего. Сравните старого мастера Бабченко (фильм «Встречный») и мастера Журбина (фильм «Большая семья») или Сашу Савченко («Весна на Заречной улице»).

К сожалению, этот список намного продлить не удастся. В нашем киноискусстве рабочий-новатор, рабочий-рационализатор еще сравнительно редкий персонаж. Обычно новатором в фильмах выступает инженер. Ему противостоит другой инженер (или «отсталый профессор», или «обюрократившийся начальник»), и между ними начинается нечто весьма напоминающее мелкую склоку. Так получилось, например, в фильмах Бакинской киностудии «Черные скалы» и Ереванской киностудии «Кому улыбается жизнь». Авторы подобных фильмов с довольно малым успехом пытаются подвести под технический спор какую-либо несложную философию (будь смел, не гонись за личной выгодой и т. п.). Зритель быстро разбирается, кто из героев прав, кто виноват, и холодно следит за результатом столкновения правильных и неправильных мнений.

Что остается авторам для того, чтобы интерес к сюжету не пропал? Конечно, развить

так называемую «личную» линию (то есть линию семейно-бытовых связей). Скучные сцены технических споров начинают чередоваться с драматичными эпизодами, в которых действующие лица выясняют свои интимные взаимоотношения. Драматургия фильма делается похожей на слоеный пирог, где оболочка — показ труда, а начинка —«личные» переживания.

Довольно часто кинодраматург вводит всякого рода «сложности» в семейную жизнь героя фильма тогда, когда в магистральном течении событий не хватает драматизма, образуется некий пробел.

Хорошую грузинскую кинокартину «Последний из Сабудара» (сценарий Г. Мдивани, постановка Ш. Манагадзе) упрекали за то, что в середине сюжета вдруг возникает довольно знакомая путаница: герой фильма Гогита решает, что любимая им девушка Теброле его разлюбила, а та, в свою очередь, думает, что ее разлюбил Гогита. На наш взгляд, сама по себе эта ситуация решена с хорошим юмором и не заслуживает упреков, но жаль, что она в фильме вытеснила и заменила другой мотив: рассказ о том, как вчерашний деревенский паренек Гогита стал уважаемым мастером на заводе. В фильме это почти не показано, а ведь для истории людей, переселившихся с гор в долину, начавших там новую жизнь, нашедших новую профессию, показать это было значительно важнее, чем поведать историю очередной любовной путаницы.

Богатство жизненных впечатлений — вот с чего начинается удача в работе над современной темой. Вспомните, с каким упоением собирал Александр Довженко материал к своей «Поэме о море». Вспомните, сколько времени он провел на стройке, со сколькими людьми переговорил, сколько заметок в записных книжках привез он из своей поездки.

Примером исключительно добросовестного изучения материала может служить работа Александра Фадеева над романом «Черная металлургия». Фадеев посетил ряд металлургических заводов. В его архиве хранятся десятки папок с собранным материалом: папки по технологии производства, по экономике, по строительству, папки с материалами о быте рабочих, о деятельности заводских партийных организаций.

А. Твардовский, выступая на XXI съезде КПСС, говорил: «Все самое лучшее и значительное в советской литературе... — все лучшие наши романы, повести, стихи, песни, поэмы и пьесы явились результатом ближайшего участия их творцов в мирных и ратных трудах родного народа».

К сожалению, с изучением жизненного материала у многих работников кинематографии дело обстоит далеко не лучшим образом. Как правило, сценарист знакомится с материалом в срочном порядке, имея в виду условия договора со студией. А ведь «материал», как прозаично именуется в таких случаях сама жизнь, надо изучать всегда—из месяца в месяц, из года в год.

Сейчас, когда бурно развивается киноискусство всех союзных республик, когда кадры кинодраматургов пополняются молодежью, еще недостаточно профессионально зрелой, когда остро стоит вопрос о повышении мастерства, необходимо, на наш взгляд, подумать о лучшей организации работы со сценаристами. Сценарные мастерские, руководимые опытными мастерами,— дело полезное. Но, может быть, еще полезнее для совершенствования мастерства молодых художников создать для них условия, при которых они не отрывались бы от жизни, не превращались бы в неких кустарей-одиночек, в тиши домашних кабинетов сочиняющих сценарий.

Мастерство художника — это умение потрясать сердца силой поэтических образов. А чтобы потрясти сердце народа, надо говорить о главном, о том, чем живет народ,— о красоте коммунистического труда. Это может сделать только тот, кто сам — вдохновенный участник жизни!

Александр Штейн

# Разговор с друзьями

*Заметки о работе писателя в кино*

Вечно молодая, неутомимая, дерзающая, великая партия коммунистов, под руководством которой рабочий класс в ветреную октябрьскую ночь штурмовал Зимний, сейчас, в 1959 году, повела миллионы в новое наступление!

Двадцать первый съезд партии вооружил страну научно обоснованным планом наступления, планом, сквозь строки и цифры которого зримо проступают контуры коммунизма. Намечены конкретные пути продвижения вперед, пути скорейшего, кратчайшего осуществления великой программы развернутого коммунистического строительства.

Обсуждение этой программы, начавшееся еще до съезда, носило демократический характер, невиданный и замечательный, возможный только в социалистической стране.

Люди советского образа жизни, начиная с казахстанских новоселов и кончая обитателями дрейфующего городка на Северном полюсе, сообща, как и положено в социалистическом общежитии, обсуждали свое будущее.

Всенародный этот форум, немыслимый в странах капитализма, открывшийся сразу же после опубликования тезисов доклада Н. С. Хрущева на XXI съезде партии, с каждым днем захватывал все новые и новые человеческие пласты. В газетах и на собраниях, в высших учебных заведениях и в колхозах ткачи и металлурги, физики и педагоги, молодые целинники и ветераны труда сказали свое неравнодушное слово.

Движение, породившее новые формы коммунистического труда, не могло не взволновать художественную интеллигенцию. В преддверии партийного съезда состоялся пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии, на котором царил дух творческой заинтересованности, страстное стремление художников быть рядом, в одной колонне с теми, кто, засучив рукава, строит коммунистическое завтра. Оттого так было интересно на пленуме, оттого и разгорелись подлинные творческие дискуссии, высказывались прямые и нелицеприятные суждения — они были продиктованы чувством ответственности за искусство социализма, за судьбу советского кинематографа.

Нам, литераторам, работающим для театра и кино, особенно отрадно, что на этом пленуме прозвучали слова — в этом отношении дал верный тон И. Пырьев, — что надо больше думать о сценарии, что режиссерам надо понять решающую роль в борьбе за художественное качество, по праву принадлежащую киносценарию. Да, практика производства подавляющего большинства фильмов свидетельствует (исключения лишь подтверждают правило): сценарий — это судьба картины, это ее победа или ее поражение, ее взлет или ее падение!

За семь лет студии страны должны будут дать зрителю примерно тысячу двести художественных фильмов.

Сколько же понадобится сценариев?

Сергей Антонов на открытом партийном собрании московских драматургов, посвященном работе писателей в кино, полемизировал со мною — и довольно сердито: зачем я назвал цифру в три тысячи шестьсот сценариев, то есть один к трем? Зачем, говорил он, заставлять литераторов трудиться впустую, вхолостую? Не к чему работать «в стол» — заключал Сергей Антонов.

Думаю, С. Антонов не учитывает, что кинематограф не только искусство, но и производство. Ни режиссер, ни тем паче студия не могут работать без резерва, без производственной перспективы. А если писательская неудача? Закрывай студию? А если сценарий требует переделок, если он производственно не готов? Простой?

Нет, мне кажется, расчет один к трем — расчет справедливый и, что называется, «божеский»: увы, были времена, когда соотношение было примерно один к пятнадцати!

Итак, три тысячи шестьсот! Стоит осмыслить эту цифру, дабы ощутить и меру писательской ответственности и всю государственную значимость проблемы, от решения

которой, в сущности, зависит судьба семилетки кинематографа. Вот почему нельзя ее, проблему эту, решать вразвалку, без великого, величайшего напряжения сил всей советской литературы. Вот почему нам, литераторам, надо сейчас, вступив в семилетие, проверить свое собственное драматургическое хозяйство, подсчитать ресурсы, выяснить, на что можно рассчитывать, куда направить усилия, чтобы идти вровень с усилиями народа!

Я не собираюсь сейчас подсчитывать число всех писателей, работающих в кинематографе: все равно кого-нибудь запамятуешь! Да и счет вести надобно с Пушкина и Гоголя, не забыть Достоевского и Чехова, принимавших в кинематографе, как известно, весьма деятельное участие до самой последней поры, вернее, особенно в последнее время...

Были времена, когда пришла в кинематограф большая группа прозаиков и драматургов, в их числе Алексей Толстой и Павленко, Вишневский и Горбатов; работали и продолжают работать в кино с большей или меньшей интенсивностью Погодин, Корнейчук, Симонов, Нилин, Первенцев, Вирта, Герман, Антонов, Михалков, Нагибин, братья Тур, Воробьев, Шейнин, Мдивани, Дыховичный, Слободской, Ласкин, Ленч, Поляков, Попов... Сформировалась, увы, немногочисленная, но профессионально сильная группа писателей, отдавших кинематографу все свое дарование. К ним я отношу в первую очередь Е. Габриловича, начавшего с «Последней ночи» и занявшего среди писателей одно из первых мест по количеству поставленных сценариев; А. Каплера, чьи «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» стали классическими произведениями нашего революционного искусства; М. Смирнову, давшую нам образ сельской учительницы; М. Папаву, работающего ответственно и углубленно над труднейшими темами; Б. Чирскова, большого мастера киносценария; Е. Помещикова, чьи «Богатая невеста», «Трактористы» дали основу для одноименных фильмов широкого народного звучания; К. Исаева, К. Виноградскую, А. Филимонова, К. Минца, М. Маклярского, В. Крепса, Н. Рожкова, М. Блеймана, Н. Кладо, А. Спешнева, Л. Трауберга, Т. Сытину, В. Алексеева, Г. Колтунова, Ф. Кнорре... Много сделали в кинодраматургии ушедшие от нас А. Довженко, М. Большинцов, Г. Гребнер.

Немножко удлинился список людей этой редкой профессии, но — удлинился! И. Ольшанский, Б. Метальников, Р. Буданцева, В. Ежов, В. Соловьев, Л. Агранович, В. Спирина...

Таким образом, хозяйство у нас есть, солидное хозяйство — суть в том, чтобы распорядиться им по-хозяйски. Мне кажется, что количество труда, которое мы отдаем работе, должно быть в будущем семилетии значительно большим. Да, да, дело не только в качестве, но и в количестве, хотя качество нашей работы тоже требует самого пристального внимания. Сейчас же хочется сказать, что мы отстаем в количестве от многих буржуазных сценаристов, например, от француза Спаака, по сценариям которого создано более семидесяти фильмов, и в числе их есть вовсе не плохие!

Бальзак ложился в шесть часов вечера, чтобы можно было встать в двенадцать ночи и засесть за работу. Джек Лондон, вопреки официальным диагнозам, умер от усталости. Золя приказывал консьержке, чтобы она привязывала его ремнем к стулу.

Я не призываю моих коллег умирать от усталости или работать ночи напролет. Но кое-кому из нас стоит попросить—ежели не консьержку, то, быть может, своих близких — привязывать себя к стулу — для пользы общего дела!

Как ни странно, но по сей день нет у большинства из нас, драматургов,— я это знаю наверняка — непременной привычки, превращенной в закон, — работать за письменным столом изо дня в день, разумеется, если ты не в поездке. Гоголь говорил, что надо писать каждый день, не получается — рисуй чертиков, но сиди!

Вопрос интенсификации нашего труда — это вопрос чрезвычайно серьезный.

Далеко не все драматурги работают столь интенсивно, как, например, Евгений Габрилович. Только за последние годы он написал сценарии таких известных фильмов, как «Урок жизни», «Коммунист», новеллу в фильме «Рассказы о Ленине». Он только недавно вернулся из Польши, где собирал материал для нового фильма о Ленине. А до этого? На его счету и «Последняя ночь», и «Машенька», и «Убийство на улице Данте», и «Два бойца», и «Два капитана»...

Габрилович работает! Он работает как мастер, как профессионал. Его сценарии — это произведения, отмеченные подлинно литературной формой, диалоги в них точны и тонки, конструкция легка, естественна и изящна.

Мне думается, Е. Габрилович сделал крупный шаг вперед в создании образа Ленина — я имею в виду вторую новеллу фильма С. Юткевича. Эмоциональный строй, богатство новых интонаций, неожиданные психологические ракурсы, смелость в построении диалогов выгодно отличают эту новеллу от иных наших сценариев, в которых любимый миллионами людей образ снова дается в знакомых ситуациях. Так, на мой взгляд, С. Васильев и Н. Оттен повторяют, только с меньшим мастерством, известные ранее произведения в сценарии «В дни Октября». Копиизм не обогащает искусство. Габрилович же ищет, стремится к новому, к глубокому раскрытию образа великого Ильича.

Хорошо работает и Сергей Антонов, о чем свидетельствует даже простой перечень сценариев, созданных им самим и по его прозаическим произведениям. Тут — «Поддубенские частушки», «Дело было в Пенькове», «Наш корреспондент», «Серебряная свадьба», телевизионный фильм «Дожди». Привлекательны его сценарии тем, что они всегда приносят в кинематограф его, антоновское видение современной жизни, драгоценные черточки этой современности. Справедливость требует сказать, что не все сценарии Антонова обладают такой отличной формой, как многие произведения его прозы,— вспомним рассказ «Дожди». Сценарий «Нашего корреспондента», как впрочем и сам фильм, неровен — есть эпизоды, диалоги, характеры выписанные, есть сцены, которым хочется аплодировать (вспомним сцену интервью на стройке или сцену в рабочей столовой), и, напротив, встречаются куски, удивляющие своей вялостью, несделанностью (в частности, эпизоды в редакции). Его сценариям хотелось бы пожелать большей композиционной слаженности — тогда сильные стороны его таланта засверкали бы в кино с еще большим блеском.

Сценарий Алексея Каплера «За витриной универмага» очень обрадовал — не вина драматурга, что многое из задуманного в интерпретации режиссера С. Самсонова (после очаровательной «Попрыгуньи» быстро почившего на лаврах) утратило свою прелесть. Оригинальная манера, в которой написан сценарий, не была перенесена на экран, исчезла добрая, солнечная улыбка, пронизывавшая все произведение.

После этой жизнерадостной комедии последовали экранизации двух томов известного фединского романа. Ну, что ж. И экранизация — дело нужное...

Потом Каплер взялся за большую работу о днях революции — и непомерно затянул ее, потерял темп, недавно закончив, да еще, кажется, только вчерне, свой сценарий. Долго!

А. Каплер взялся сейчас за дело почетное и ответственное — он обязался сдать на студию через полгода сценарий о бригаде коммунистического труда. Пожелаем ему успеха!

Думается, недостаточно интенсивен Б. Чирсков, чьи сценарии «Валерий Чкалов» и «Великий перелом» отличались высоким мастерством, крупными характерами, чувством кинематографа. В числе его работ последних лет мы можем назвать лишь экранизации «Кавалера Золотой Звезды» и «Хождения по мукам». Не мало ли для такого мастера? Не затянул ли он работу и над сценарием о Юлиусе Фучике, начатую, помнится, больше чем год назад?

Позволю себе сделать подобный упрек и другому моему литературному коллеге — М. Папаве, сумевшему написать в свое время такой по-своему новаторский сценарий, как «Академик Иван Павлов», соединивший изображение большого характера гениального ученого с показом существа его научного труда. Папава славно потрудился вместе с Е. Воробьевым над современным сценарием «Высота». Но не мало ли? Поэтическое видение нового в социалистическом сельском хозяйстве, столь радовавшее в сценарии Папавы «Родные поля»,— как пригодилось бы оно сейчас, в годы творческого подъема советской деревни!

Мне кажется, что и руководители студий обязаны по-хозяйски следить за работой профессиональных кинодраматургов, помогать им, если надо, подсказать тему или заказать тот или иной сценарий, проявив в этом отношении свою инициативу. Вспомним, что проявлению такой инициативы, вовсе не убивающей индивидуальность, а лишь раскрывающей творческие возможности, обязаны мы созданием «Ленина в Октябре», «Человека с ружьем». Известно, что А. Фадеев долго отказывался от предложения написать о молодогвардейцах, а потом поехал в Краснодон, увлекся, и... появилась «Молодая гвардия».

В этой связи нельзя не сказать и о М. Смирновой, перу которой принадлежат и «Сельский врач», и отличная экранизация повести Бориса Полевого, и сценарий «Хождение

за три моря». Мне кажется, что руководство студии должно проявить инициативу и помочь Смирновой вернуться к третьей части задуманного ею цикла, — к сценарию об агрономе! Как нужна сегодня картина об этой большой фигуре советской современности!

Досадно, что не используется в полной мере и профессиональный кинодраматург А. Спешнев, чья работа «Москва—Генуя» была положительно оценена на обсуждении в Союзе писателей, но по сей день не нашла себе режиссера, хотя и тема и художественные достоинства произведения заслуживают иной участи.

К. Исаев внес в киноискусство заметный вклад. Я считаю «Подвиг разведчика», сделанный К. Исаевым в содружестве с М. Блейманом и М. Маклярским, лучшим приключенческим фильмом. Не только подвиг как таковой, но и принципы поведения советского человека в тылу врага, индивидуальный характер, драматургические находки, наконец,— что тоже весьма существенно,— достоверность деталей, частностей, конкретность ситуаций — все это наличествует в «Подвиге разведчика». Новые стороны мастерства обнаружились в другой работе Исаева — психологической драме «Неоконченная повесть». Однако в последней работе Исаева есть некий холодок— я имею в виду «День первый».

Довженко говорил: чтобы потрясать, надо самому быть потрясенным...

Сумма приемов, как бы она ни была велика, неспособна заменить искусство. Об этом хочется напомнить некоторым нашим товарищам, у которых есть и чувство кинематографа, и понимание природы диалога, и профессионализм, но которым не хватает подчас свежего восприятия жизни,—а без него нет и не может быть искусства.

Об этом думаешь, анализируя творчество другого одаренного литератора, Е. Помещикова.

Он принес в кинематографию острое чувство нового, яркий колорит, а самое главное — новых героев из народа. Помещиков много трудился для республиканских студий, работал в комедийном жанре — с удовольствием посмотрел зритель комедию «Укротительница тигров», написанную им совместно с К. Минцем. Но постепенно — и надо сказать об этом Помещикову потому, что все мы верим в него,— его начало заедать ремесленничество, в сценариях стало меньше искусства, жизни, новаторства. Особенно горько в этом смысле «Щедрое лето», поставленное Б. Барнетом, где большая тема решена лишь суммой приемов, где холод ремесленничества заледенил дыхание жизни, современности, и герои оттого стали неживыми...

Ремесленничество стало серьезным пороком, чувствующимся в ряде произведений. Порок этот проник и в произведения молодых литераторов, пишущих киносценарии. Тусклой и невыразительной получилась картина «В квадрате 45», снятая по сценарию молодого драматурга Э. Брагинского. Здесь жизнь подменяется схемой, герои кажутся сфабрикованными из папье-маше. А ведь Брагинский — способный человек, может и должен работать лучше, создавать сценарии свежие, оригинальные и современные.

Ремесленничество влечет за собой банальность, похожесть, копиизм, а с ними — зрительскую зевоту и равнодушие. Зритель готов простить несовершенство, если оно компенсируется чувством жизни, достоверностью, но банальности он не прощает. М. Калатозов обратился к пьесе В. Розова «Вечно живые», несмотря на то, что ее поругивали за несовершенство, за композиционные слабости,— он почувствовал в ней нечто взятое из жизни, из современности и потому берущее зрителя за душу... Не сюжетные ходы пленили режиссера, а затем и зрителя — течение жизни, реальность, достоверность.

Чем привлекателен сценарий молодого И. Ольшанского «Дом, в котором я живу»? Дом этот становился большим советским домом, вырастал до серьезного художественного обобщения, — а ведь истории его жильцов были несложными рассказами о простых живущих на советской земле людях. В характеристике этих людей была поэтичность, добрые чувства, не скрываемые автором, была тонкость детали, неповторимая конкретность мотивировки. И мысль, — теплая, человеческая мысль незримо присутствовала во всех этих будто бы не связанных друг с другом маленьких житейских историях... Успех сценария и фильма был закономерен и радостен.

Затем вышел на экраны фильм «Трое вышли из леса».

Смотрится? Да. Имеет даже зрительский успех, администраторы кинотеатров премного довольны. Но движение ли это вперед? Мне кажется — нет.

Ольшанский работает в кинодраматургии очень активно, он может сделать много. Вот почему хочется предупредить молодого и, несомненно, интересного писателя от подстерегающих его опасностей внешнего изображения жизненных процессов.

Среди работ молодых выделяется сценарий «Человек с планеты Земля» В. Ежова и В. Соловьева. Он написан вполне литературно, кинематографично и, что особенно любопытно, по-новому решает проблему биографического фильма. Без всякой натяжки, с железной закономерностью авторы вводят в ткань сценария о Циолковском наше, советское сегодня, осуществившее мечту гениального самородка. Типы дореволюционной русской провинции нарисованы молодыми авторами столь выпукло и сочно, что только диву даешься — откуда все это взялось у них!

Надо отметить и обещающую работу Т. Сытиной, стремящейся ставить в своих сценариях жгучие проблемы морали, быта, отношения поколений, и сценарии Р. Буданцевой, автора «Салтанат». К сожалению, руководство киностудий мало следит за судьбами молодых — такой одаренный автор, как Р. Буданцева, по-настоящему не загружена, интенсивность ее труда могла бы быть во сто крат большей, если бы ей помогали — советом, вниманием, заботой.

Как недостает такой заботы многим и многим молодым! Разве не досадно, что сценаристы, окончившие ВГИК, в течение ряда лет не могут найти применения своим способностям. В прошлом году я был председателем государственной экзаменационной комиссии, принимавшей дипломные работы у выпускников ВГИКа — сценаристов и киноведов. Не знаю, как у киноведов, но у окончивших институт сценаристов до сегодняшнего дня — я наводил справки — ни один сценарий не запущен в производство! А ведь среди них были люди несомненно способные. Любая искра потухнет, и из нее не возгорится никакое, даже самое слабенькое пламя, если она, эта искра, будет предоставлена одним лишь житейским ветрам...

Проблема мастерства особенно остро стоит перед молодыми. Борьба против иссушающего душу ремесленничества, на мой взгляд, должна непременно сочетаться с не менее яростной борьбой против дилетантизма, профессиональной неумелости, небрежения законами ремесла. Да, за ремесло, против ремесленничества, потому что без ремесла нет мастерства. Высокий профессионализм всегда отличал шедевры русской и мировой драматургии. Лепя мощные характеры, Шекспир всегда заботился о нарастании действия, всегда знал, когда и где поставить финальную точку акта — стоит изучить шекспировские финалы! Сухово-Кобылин рассчитывал театральный эффект каждой реплики, А. Н. Островский с удивительным мастерством лепил характеры, перемежая смешное и трагическое, точно чувствуя будущую реакцию зрительного зала в той или иной сцене. Примеры эти можно умножать бесконечно.

А мы?

Почему, если фильм идет полтора часа, мы, почти как правило, пишем сценарии, рассчитанные на два, три, а то и четыре часа? Ведь потом все равно приходится сокращать, резать, как говорится, по «живому месту». Почему такой профессионал кинематографа, как Л. Арнштам, написал сценарий о Димитрове в сто семьдесят страниц — ведь он-то, будучи сам режиссером, знал, что тут материала на два или три фильма! Почему С. Антонов, как я уже писал выше, много поработавший в кинематографе, пишет сценарий «Серебряная свадьба», в котором вместо восьмидесяти страниц — все сто двадцать?

Этот упрек я полностью отношу и к себе. Нельзя нам самим примиренчески относиться к собственной непрофессиональности. Нельзя, например, чтобы фильм имел три финала— так было в моем сценарии «Адмирал Ушаков». Нельзя, чтобы середина сценария вдруг начинала «провисать»— автор, завязав в экспозиции сюжетные узелки, далее растерялся и не знал, что ему с сими узелками надлежит делать... Нельзя не чувствовать специфики кинематографа, ежели хочешь в нем работать всерьез, а не походя. Я театральный драматург, пишу пьесы, но я решительно против театральности в кино, против механического перенесения законов сцены на экран! Сценарий не может быть просто пьесой для кинематографа: ведь в этом случае драматург сам лишает себя авторства в кино. Он оставляет за собою, так сказать, диалог и сюжет, отдавая во власть режиссера и оператора все остальные краски богатой сценарной палитры. Кино — это и театр, и роман, и поэма, и очерк, и публицистика! Только театр в кино существовать не может — тому свидетельство в общем не оправдавшая себя практика фильмов-спектаклей.

С этой проблемой связан и вопрос о том, как записывать сценарии. Литературная форма записи сценариев, по-моему, нужна, это не авторское щегольство, это насущная необходимость. Сценарий надо писать, как повесть!

Проблема мастерства драматурга неизбежно связана с пониманием специфики кинематографа. Снова приходят на память письма Вишневского к Дзигану во времена постановки «Мы из Кронштадта». Драматурга беспокоит, как оператор и художник передадут на пленке «пустынность 1919 года», как они дадут «перспективы — камень, море и песок, и тоскливые деревья», как будет искать режиссер и звуки воды, и храп спящих, и топот ног по чугуну, земле... Он пишет Дзигану о том, как снимать падение матросов с высоты, как показывать стихию моря —«гигантское море и микроскопический человечек в шлюпочке», какое должно быть при этом небо...

Дело не в том, чтобы писать в сценарии «крупный план» или «затемнение» — со спецификой этого характера кинематографисты как-нибудь справятся и без нашей, авторской помощи — речь идет о проникновении в существо, в природу искусства кинематографа, о том, чтобы повышать свое мастерство в этом сложнейшем и богатейшем из всех искусств...

Незнание специфики кинематографа мешает нам так же, как и незнание процессов современной жизни. Двадцать лет назад мы не могли бы запустить искусственную планету— сейчас мы можем это сделать. Но не только техника стала иная — иными стали люди. Иными — и их отношения друг с другом. Люди пятидесятых и шестидесятых годов! Люди, обогащенные гигантским опытом четырех десятилетий советского общественного строя, атмосферой нравственного подъема всей страны после Двадцатого и Двадцать первого съездов партии. Герой современности, работающий во имя Человека — не абстрактного, далекого, а Человека, живущего рядом,— предмет высокой, высочайшей поэзии!

Что двигает поступками этого героя, что думает о них сам герой?

Все это хочет видеть на экране наш зритель, который ждет от кинематографии не только иллюстраций, но и раздумий, не только действия, но и мыслей.

Вот почему имеет такое принципиальное значение «Поэма о море» А. Довженко. В его фильме есть герой, идущий в будущее, герой действующий и размышляющий, герой со своей позицией, со своей точкой зрения. Да, такой герой не только своротит здесь, на Земле, все, что мешает его размашистому и неудержимому шагу в будущее, в коммунизм,— этот герой полетит в космос, ему откроются извечные тайны вселенной, он ступит ногой на загадочные поверхности иных планет...

Не зря сам Довженко мечтал о космосе. Он опережал время. И опережает время его герой.

Острое ощущение времени всегда было присуще Довженко — вспомните его «Землю» и «Аэроград». Увы, как не хватает этого ощущения некоторым нашим мастерам и молодым писателям, недавно начавшим свою деятельность в кинематографе! Как часто тратят они свою молодую энергию на изображение материала, который известен им не непосредственно, а опосредствованно, причем это опосредствование настойчиво повторяется из фильма в фильм. Так, А. Алов и В. Наумов сделали один за другим три фильма о гражданской войне. Да не поймут меня так, словно я против тематики гражданской войны, — нет, разговор идет совсем о другом. Их долг перед современником — говорить о сегодняшнем. Ведь И. Пырьев дебютировал горячо современными фильмами. А. Зархи и И. Хейфиц, прежде чем создать «Депутата Балтики», обратились к современности — их ранними фильмами были «Ветер в лицо» и «Горячие денечки». Так начинали и Ф. Эрмлер, и С. Юткевич, и С. Герасимов, и Г. Александров, и другие наши мастера...

А вот молодой А. Баталов начинает «Шинелью»— да и сам руководитель мастерской, где работает Баталов, после таких работ, как «Дело Румянцева», «Большая семья» и «Дорогой мой человек»,— повернулся к «Даме с собачкой». Слов нет, произведение великое, но какой пример подает мастер И. Хейфиц молодежи?

Современность — это, на мой взгляд, та исходная позиция, с которой должен начинать молодой художник — особенно так должно быть теперь, в дни огромного творческого и политического подъема в стране. Это наш долг, наше дело, наша жизнь. Позволю себе заметить, что я являюсь автором и современных и исторических драм, однако наибольшее удовлетворение испытал я от работы над произведениями современными.

Мне думается, изображение современности нельзя понимать слишком узко. Можно написать современное произведение так, чтобы было изображено течение нашей сегодняшней жизни, а может быть и такое решение, какое найдено, к примеру, в «Доме, в котором я живу» или в «Добровольцах». По-моему, и та и другая картина очень современны.

На Западе сейчас модна перелицовка классических произведений. Но вряд ли разумно сажать Гринева из «Капитанской дочки» в «Победу», вряд ли «Идиот» стал бы более убедительным, влети князь Мышкин в Петербург, скажем, на «ТУ-104». А вот режиссер Висконти так модернизировал «Белые ночи» Достоевского, что и от «Белых ночей» и от Достоевского, собственно, ничего не осталось— одни условные полутени...

Черты времени — без них не может жить естественной жизнью герой сценария. Современная интонация — без нее речь героев становится книжной, вычурной, мертвенной. Современный конфликт—он всегда связан с определенным этапом жизни общества. А без конфликта, как известно, нет ни пьесы, ни сценария. Что стало бы с «Ромео и Джульеттой» без исконной вражды Монтекки и Капулетти? Не было бы Ромео и Джульетты. Мог ли быть Отелло без Яго? Если хочешь изображать современность, ее приметы, ее особенности, если хочешь показывать героя нашего времени, его подвиг, то надо показывать и силы, противостоящие подвигу, тех, кто ему сопротивляется,— и показывать так, чтобы это не походило на игру в поддавки. В фильме «Чужая в поселке», недавно законченном Рижской студией, есть все — и достоверные артисты, и выразительная натура рыбачьего поселка, и режиссер,— но нет современного конфликта. Поэтому фильм звучит, как холостой выстрел. Маленькое недоразумение с директором-женщиной, никак не увлекающее зрителя, не поднимающее никаких проблем, не будящее мысль, —таков сценарий этой картины, воскрешающий времена бесконфликтности.

Советский художник показывает жизнь в ее революционном развитии, не боясь сложных возникающих в гуще жизни драматических коллизий. И настоящему произведению о современности столь же чуждо очернительство, сколь и идиллически-кукольные картинки. Вся история нашего искусства свидетельствует о том, что серьезный разговор художника начинается там, где он смело вторгается в жизнь, где есть острота столкновений, поединков идей, чувств, есть, проще говоря, конфликт. Глубокая мысль заложена в тех строчках статьи К. Тренева, где он писал, что трагическая развязка биографии Андрея Болконского имеет для нас драгоценное, возвышающее значение, потому что она трагична, а благополучная развязка биографий Пьера и Наташи ничего не стоила бы, если бы она не пришла после глубоких трагических переживаний. Очень верна и мысль М. Папавы, в умном исследовании сценария «Чапаев» доказавшего, что нельзя было кончать фильм до смерти полководца— трагический финал был обусловлен всем замыслом произведения братьев Васильевых. И опять приходят на ум слова Тренева: кончать трагедию благополучным финалом можно, но делать из этого правила непременность—это оскорбление трагедии...

Наше искусство всегда несет с собою жизнеутверждение — стоит вдуматься в название «Оптимистическая трагедия»—оно программно не только для Вишневского.

Мне кажется, что критики обязаны помочь нам в решении всех насущнейших для каждого драматурга вопросов. Наше теоретическое хозяйство, так же как и хозяйство драматургическое, нуждается в упорядочении и в интенсификации — пора помогать нам осмысливать опыт, как мы пытаемся осмысливать жизнь! Нет сил читать в рецензиях пересказы фильмов, к тому же появляющиеся часто лишь после того, как фильмы эти уже сошли с экранов...

Издательство «Искусство» затрудняет критикам их и без того нелегкую работу, — рукописи консервируются в письменных столах редакторов не неделями, не месяцами — годами!

Впрочем, консервируются не только критические труды — сценарии постигает та же судьба. В свое время дважды выходили шеститомники избранных сценариев советского кино. Прошел с той поры уж не один год. Шеститомники стали библиографической редкостью. А издательство только сейчас помышляет о том, чтобы издать снова избранные сценарии...

Издательство «Искусство» умеет выпускать и оформлять книги. Вот передо мною книжка о том, как создавался фильм «Рим в 11 часов». Слов нет, сборник интересен, и издательство поступило разумно, выпустив его, как и записи других итальянских фильмов. Но

почему издательство не помогает проанализировать наши работы? Да не только наши, но и эстетику самого неореализма? Разве не стоит нам подумать о том, что составляет силу итальянского кинематографа и что является его слабостью — при помощи серьезного, вдумчивого, марксистского анализа? По-моему, это было бы весьма актуально. Человечность в лучших произведениях итальянских мастеров, на мой взгляд, главное, что привлекает нас, что нам дорого в фильмах «Рим в 11 часов», «Умберто Д.», «Похитители велосипедов», «Машинист» и других. Это сближает фильмы итальянских неореалистов с произведениями русского критического реализма. Недаром так сильно увлечение русской дореволюционной литературой в итальянском кинематографе и итальянском театре. Но нельзя, увлекаясь человечностью и талантливостью ряда итальянских картин, механически переносить их эстетику в наше искусство. Такое механическое перенесение этой эстетики на другой социальный, человеческий, жизненный материал, в общество с совсем иным социальным строем неизбежно мстит за себя, оно несет с собою и сдачу наших идейных революционных позиций. Можно и должно показывать в наших произведениях, что́ роднит людей всех стран, что́ объединяет их, но вместе с тем можно и должно показывать, что́ отличает человека нового мира. Люди нового мира! У них иная философия, иное ви́дение жизни, иной склад характера, если хотите.

Вот это коренное отличие человека нового мира мы не можем стыдливо опускать в своих произведениях — тем и сильны наши революционные традиции. Раньше они олицетворялись такими фильмами, как «Чапаев», «Великий гражданин», «Мы из Кронштадта», не говоря уже о «Броненосце «Потемкин». Сейчас наряду с такими решениями могут быть, есть и будут решения иные, пусть камерные, пусть эпические, пусть лирические — но всегда передовые, революционные!

В этом отношении любопытны и до некоторой степени поучительны споры вокруг фильма «Чужие дети». Одни начисто отрицают его, другие полностью признают.

Мне понравилась в фильме прежде всего его талантливость. Радует мастерство молодых, радует, что фильм сделала национальная студия, радуют точность выбора пейзажа, острота мизансцен, удивительный лаконизм, естественность и простота игры актеров. И огорчают дефекты сценария, лишенного ясного идейного устремления, идейной убежденности, направления, — фильм чем-то бескрыл, в нем не пульсирует большая идея нашего времени, и оттого его стилистика выпадает из традиций нашего кинематографа.

Есть разительные примеры того, как, увлекаясь эстетикой неореализма, молодые мастера подменяют свое ви́дение нашей жизни копиизмом, имитацией, подражательством. И поскольку ясно, что сценарий определяет во многом, если не во всем, стилистику будущего фильма, то очевидной необходимостью является теоретический анализ такого рода ошибок, просчетов, увлечений — отнюдь не в плане «проработок», а в порядке большого творческого разговора, дружески-строгого, дружески-принципиального.

В этих заметках речь идет больше о хозяйстве драматургическом—соседствует с ним в непосредственной близости хозяйство режиссерское. Автор этих строк вовсе не жаждет битв между режиссерами и драматургами. Нам надо работать дружно, иначе у нас ничего не получится. И хорошо, что пленум Оргкомитета целиком встал на эту единственно возможную и единственно правильную позицию. Потому-то и хочется сделать в адрес друзей-режиссеров несколько дружеских замечаний.

Нормально ли, что многие и многие режиссеры годами находятся в простое из-за того, что годами же пишут себе сценарии, часто не имея для этого достаточных, так сказать, литературно-профессиональных возможностей?

Не будем голословными. Режиссер Я. Сегель, поставив с Л. Кулиджановым «Дом, в котором я живу», решил сам стать сценаристом и потратил много времени на писание сценария, вскоре отвергнутого по причине его драматургической слабости. Почему ничего не производит в кинематографе режиссер С. Самсонов, давненько уже поставивший картину «Огненные версты»? Он занят написанием для себя сценария. Почему так долго затянулась пауза у А. Алова и В. Наумова после «Павла Корчагина»? Они писали себе сценарий «Ветер». Аналогичные примеры есть на любой студии. Нормально ли это? Пусть читатель ответит сам на этот вопрос.

В начале этой статьи мы говорили о том, что в семилетии потребуется три тысячи шестьсот сценариев. Их будут писать живые

люди. Эти люди не хотят и не собираются писать «в стол». Им нужны режиссеры, заинтересованные в их труде, а не люди, озабоченные тем, чтобы освоить другую профессию, в частности профессию кинодраматурга. Во ВГИКе, например,— и об этом говорилось на пленуме Оргкомитета — на режиссерском факультете с первого курса студентов учат писать литературные сценарии. Спрашивается, зачем же тогда учить этих студентов режиссерскому ремеслу, пусть переходят на сценарный факультет!

А что получается в итоге? Иные режиссеры, как говорится, от дела не бегают и дела не делают. А писатели? Очень трудно заставить их в этих условиях работать для кинематографа.

Писатель должен, приступая к работе над сценарием, иметь конкретный режиссерский адрес — он не чеховский Ванька Жуков, и ему не резон писать сценарий на деревню дедушке. В интересах дела надо как-то упорядочить этот весьма острый для всех драматургов вопрос.

И второе замечание, касающееся режиссерского хозяйства. Может быть, оттого, что еще со студенческой скамьи писание литературного сценария становится профессией будущего режиссера, он, режиссер, приучается к небрежению авторской манерой, стилистикой, интонацией.

Как великолепно передал Пырьев стилистику Достоевского, его лихорадочный ритм, его учащенное дыхание! Как мудро, соблюдая все оттенки, самые малейшие нюансы авторской речи, интерпретировал Герасимов шолоховскую эпопею для экрана! Как по-молодому свежо прозвучала лавреневская новелла в режиссерской интерпретации Чухрая! Как бережно отнесся Юткевич к литературной форме, ко всей авторской интонации новеллы Габриловича!

И очень огорчительно, что иные режиссеры, вместо того чтобы стремиться раскрыть авторский текст, понять его, осмыслить, как это обычно и делается в театре с пьесой,— варварски произвольно сокращают диалоги, а то и просто сочиняют совершенно новые, не считаясь ни со стилистикой произведения, ни с манерой автора. Театр никогда не позволяет себе такого количества вольностей с текстом, какое случается в кинематографе.

Есть режиссеры, которые вовсе не обладают литературным вкусом, — и именно они-то больше всего своевольничают, вызывая у писателей естественный протест. Только писателю, рассматривающему кинематограф как отхожий промысел, безразличны такие насилия над его текстом; писатель, любящий, уважающий, ценящий искусство кинематографа, не может мириться с такого рода методами.

Все это пишется отнюдь не для того, чтобы как-то ущемить права режиссеров — все это направлено в защиту прав писателя в кино.

Мы за дружбу с режиссерами, но в этой дружбе должны быть учтены взаимные интересы: мы за то, чтобы дружба эта была дружбой равных!

Недавно на первом съезде писателей Российской федерации министр культуры СССР Н. А. Михайлов говорил о том, какие просторы открывает кинематограф для всех творческих направлений. Он звал в кино представителей всех жанров литературы. И верно: сегодняшние изобразительные и творческие возможности кинематографа позволяют писателю любого профиля осуществить свои художественные замыслы. Возможны и внутренний монолог, и обращение в прошлое, и перенесение действия во времени и в пространстве, сквозь годы и границы и, наконец, авторские отступления, лирические отступления, публицистические отступления. Автор может наблюдать за своим героем и высказывать свое отношение к тому или иному его поступку — словом, все можно сделать сейчас средствами кинематографа, нет ничего недоступного!

Необходимо при этом то, что на военном языке называется взаимодействием родов войск, — совместная работа писателей и работников кинематографа, в первую очередь режиссеров, — без такого взаимодействия не сможем мы с честью выполнить большой и ответственной операции, выражаясь все тем же военным языком.

Итак, за взаимодействие, за взаимную поддержку, за творческую, боевую дружбу — она поможет и писателям и работникам кино стать действенными участниками великой борьбы народа, вступившего в новое семилетие, семилетие развернутого строительства коммунизма!

# Главные темы наших дней

**— Как мы ответим на призыв партии создавать больше хороших фильмов на главные темы современности?**

**Этот вопрос был в центре внимания состоявшегося недавно собрания режиссерской комиссии Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР.**

Это было скорее не собрание, а дружеская беседа, в которой режиссеры как младшего, так и старшего поколений делились своими замыслами, планами, рассказывали о том, какие фильмы они мечтают поставить.

Картину о молодых рабочих, участниках бригад коммунистического труда, задумал Юрий Егоров.

— Я хочу, —сказал он, —показать в своем фильме становление психологии нового человека, который готовит себя к миру завтрашнего дня. К сожалению, никто из моих товарищей—кинодраматургов не имеет сейчас готовых сценариев на эту тему. Мне кажется, что для ее решения нужно создать творческие коллективы, объединяющие сценаристов и режиссеров.

Фильм о коммунистическом труде намерен ставить и Юлий Райзман. Рассказывая об этом замысле, он заметил:

— Подавляющее большинство людей, вступивших в бригады коммунистического труда, ставит перед собой важные моральные задачи. Но кое-где бригады организуются по принципу «лишь бы не отстать от соседа». Дело искусства—активно бороться за то, чтобы везде и всюду утвердились высокие принципы коммунистической нравственности.

Эту мысль развили в своих выступлениях И. Пырьев и А. Роом. В частности, И. Пырьев сказал:

— Нам, деятелям кинематографии, необходимо показать в искусстве, какими должны быть бригады коммунистического труда, что значит жить и работать по-коммунистически.

К работе над фильмами о бригадах коммунистического труда приступают сейчас несколько режиссеров. Это—благородное творческое соревнование. Конечно, коллективам, работающим над этой темой, необходимо поддерживать взаимные контакты, чтобы избежать сюжетных повторений.

Режиссер А. Зархи рассказал о фильме, который он мечтает поставить после «Серебряной свадьбы». Это будет фильм об актерах небольшого городка (либретто уже написано А. Зархи и М. Смирновой). Это будет фильм о людях искусства, которые день и ночь путешествуют по отдаленным районам, выступают перед строителями железнодорожной магистрали. Это будет фильм о духовном росте молодой актрисы, поехавшей после окончания института в маленький северный городишко. «А главная идея будущего фильма: созидание на нашей земле не есть дело одних строителей, —это дело всего народа».

Э. Рязанов познакомил присутствующих с сюжетной схемой новой комедии, над сценарием которой он работает вместе с писателем Л. Зориным. «Хочется сделать, —сказал он, —эксцентрическую комедию на современном материале. Главный герой картины (эту роль мы планируем для Игоря Ильинского) попадает в веселые, трогательные, но всегда поучительные приключения».

Интересный разговор вызвало выступление режиссера С. Самсонова.

С. Самсонов, поставивший подряд три фильма («Попрыгунья», «За витриной универмага» и «Огненные версты»), вот уже второй год ничего не снимает. Дело в том, что он полтора года вместе с В. Капитановским работает над сценарием о студентах. О том, что фильм о жизни нашего студенчества крайне нужен, говорит такой факт. Недавно по телевидению передавалась шуточная викторина. Особенно точно в цель попал шутливый вопрос: «Назовите пять художественных фильмов о студентах, вышедших в последние годы». В ответ—молчание. «Ну, три» —то же. «Ну, один». Ни одного фильма не посвятили кинематографисты сегодняшней жизни советского студенчества!

Участники встречи решили совместно обсудить сценарий Самсонова и Капитановского с тем, чтобы помочь молодым авторам решить их сложную творческую задачу.

Решено было устраивать такие собрания не реже двух раз в месяц и на ближайших встречах поговорить о нереализованных режиссерских идеях, обсудить сценарный замысел нового фильма И. Пырьева.

Существенным недостатком встречи, как отметили все участники ее, было отсутствие на ней кинодраматургов.

Нет сомнения, что коллективные формы работы, товарищеское обсуждение конкретных путей разработки важных тем, выдвигаемых жизнью, окажут серьезную помощь в решении новых задач, стоящих перед киноискусством. И в этом, как правильно сказал в своем выступлении И. Пырьев, есть элемент того нового, что входит сейчас в жизнь всех творческих коллективов кинематографистов нашей страны.

Л. Данилов

# На аванпостах жизни

Жизнь оператора кинохроники известна: сегодня—здесь, завтра—там. Найти интересное событие, хорошо снять его, подробно описать в специальном монтажном листе, указав имена, фамилии и приметы «действующих лиц», и тут же отправить на студию —вот их задача.

Случается, что месяцами кинооператор не бывает дома. Отдыхать приходится в каюте корабля на штормовом море или в автомашине, несущейся по таежной дороге; иногда в тенистых скверах у привокзальных площадей в ожидании нужного поезда. Всякое бывает—и трудное тоже, но если бы этим людям довелось снова выбирать профессию, то, наверно, каждый вновь пошел бы в кинохронику.

Я знаю многих мастеров кинорепортажа, влюбленных в свое дело. В этих заметках мне хочется рассказать о некоторых из них, о рядовых корреспондентах кинохроники, работающих на Дальнем Востоке.

## АЛЕКСЕЙ КУШЕШВИЛИ

Весной 1925 года на одном из участков дальневосточной границы произошло событие обыкновеннейшее в те времена: в густой тайге, перевитой лианами и лимонником, был задержан очередной «гость» из-за рубежа. У нарушителя границы отобрали оружие и фальшивые документы, взрывчатку и... киноаппарат с большим запасом пленки высокой чувствительности. Съемочной камерой заинтересовался начальник заставы—страстный фотолюбитель, и вскоре в просмотровом зале московской студии хроники принимался сюжет, «самотеком» поступивший с берегов Тихого океана. Фамилия оператора ничего никому не говорила, но снятый материал оказался интересным, свежим и, конечно же, пошел на экран. Так у советской кинохроники появился еще один корреспондент—Алексей Зиновьевич Кушешвили, ставший со временем мастером документального кинематографа. Из «единоличного хозяйства» Кушешвили в свое время возникла Дальневосточная студия кинохроники...

Если перелистать «страницы» кинопериодики, то по съемкам Алексея Зиновьевича видно, как оператор всегда шел рядом с родным народом, возрождающим к новой жизни старинные русские земли у тихоокеанского побережья.

Тысячи километров по суше, морю, воздухом проделал Кушешвили на просторах Дальнего Востока—он снимал добычу угля и открытие новых стадионов, уборку хлебов и строительство новых городов, лов крабов, бой китов, путины скумбрии и лосося. И так называемая экзотика не прошла мимо него—одним из первых он запечатлел на кинопленке лов уссурийских тигров. До сих пор не сходит



ОПЕРАТОР А. КУШЕШВИЛИ

с экранов цветной фильм «Человек и зверь», снятый при участии Кушешвили.

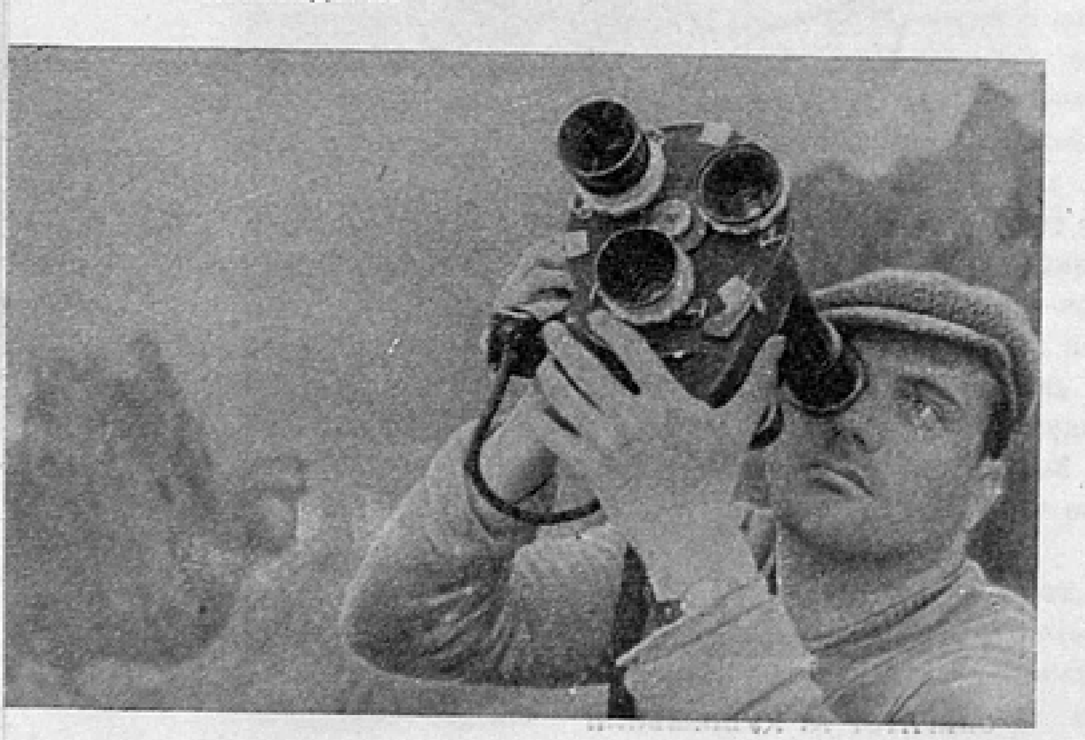
Нельзя без волнения смотреть кадры из старых фильмов Кушешвили об Особой Краснознаменной и боях у озера Хасан, освободительных походах Советской Армии по сопкам Маньчжурии. Как солдат, шел кинооператор Кушешвили со своим съемочным автоматом тяжелыми дорогами войны в передовых цепях атакующих рот. Как солдату, командующий вручил ему ордена за участие в боях против войск японских империалистов.

Отшумела война, славные мирные дела снова заполнили наши дни. Оператор, который снимал на линии огня, стремится теперь быть на передовых позициях жизни, на аванпостах созидательного труда.

Как и у всякого человека, у Алексея Зиновьевича есть свои страсти и привязанности. Одна из них—пристрастие к сельскому хозяйству. Пристрастие кинооператора проявляется, как известно, в съемках. В сельскохозяйственной тематике он оказывается и первым и неутомимым. В страдные дни Кушешвили носится на своем полугрузовичке, снимая уборку пшеницы, ржи или сои. На полях Приморья он встречает наших дорогих гостей—делегацию работников сельскохозяйственных кооперативов из северной китайской провинции Хэйлуцзян и спешит на пограничную станцию Гродеково снимать потоки товаров в железнодорожных эшелонах, которыми обмениваются два великих соседа—СССР и Китай.

Кушешвили связал с Дальним Востоком свою жизнь, и этот интереснейший край подарил ему множество творческих удач и радостей.

ОПЕРАТОР Ф. ФАРТУСОВ НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «ОСТРОВА КОМАНДОРА»



## ФЕДОР ФАРТУСОВ

В отличие от своих товарищей по студии оператор Фартусов—молодой дальневосточник, но край тихоокеанский он успел полюбить крепкой и нежной любовью.

В 1956 году оператор Фартусов стал постоянным кинокорреспондентом на Сахалине. А всего за год до этого он защитил диплом во ВГИКе и стал кинооператором. Его влекли новые места и романтика новых земель. Он жаждал самостоятельности, творческой инициативы и простора...

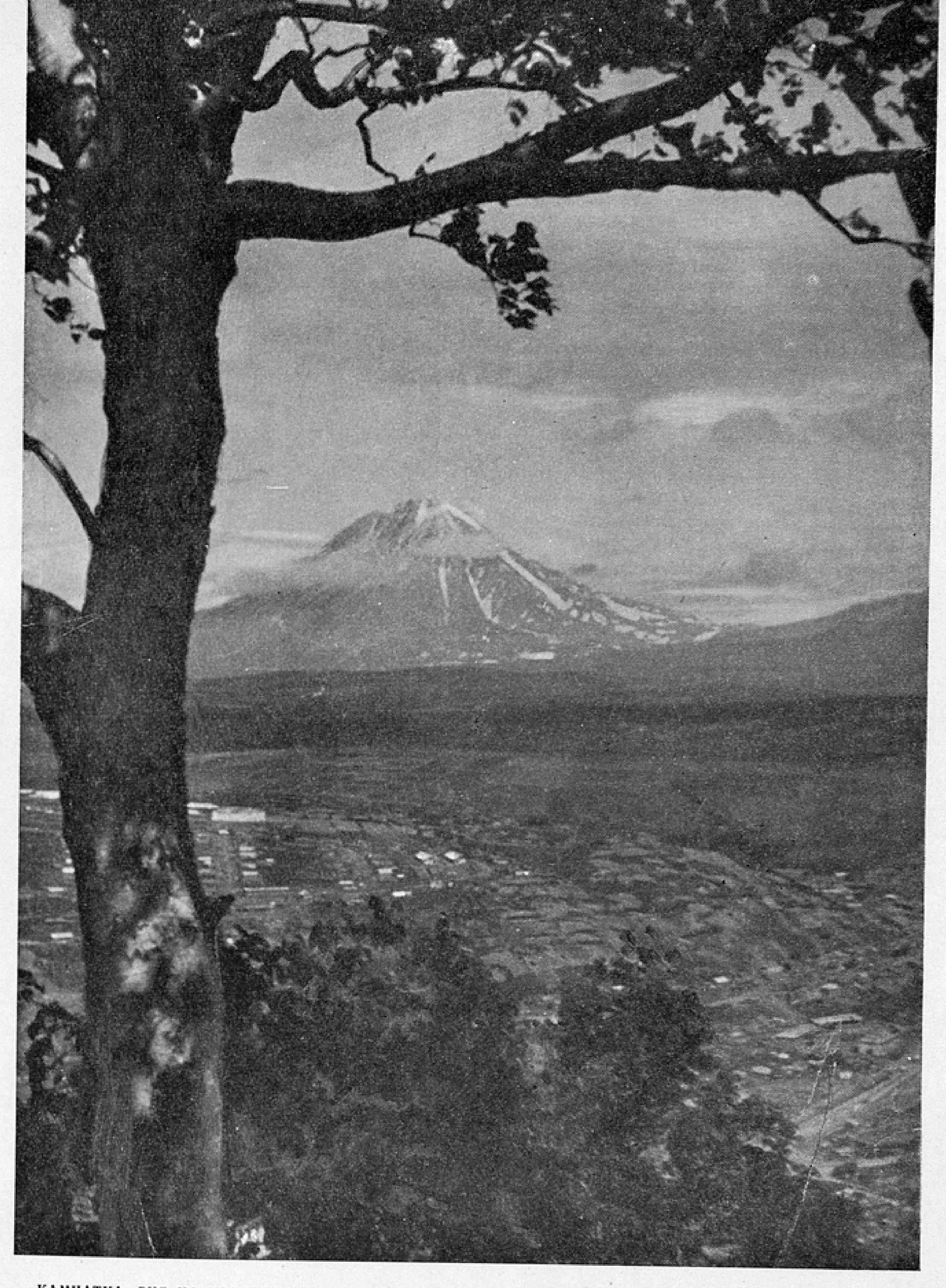
Дальний Восток и Север оказались именно такими краями, где он смог, что называется, развернуться... Он уже снял несколько фильмов, из которых наиболее интересна цветная киноповесть о камчатской земле «На севере дальнем». Недавно вышел на экраны его поэтический фильм «Острова Командора», рассказывающий о самых дальних наших островах, об их людях и природе. Любопытные, уникальные кадры посвящены крупнейшему в мире лежбищу морских котиков и каланов—драгоценных пушных зверьков.

— Все здесь нравится мне,—говорит Федор Алексеевич,—богатейший пейзаж: вечные льды рядом с бамбуковыми рощами, субтропики и тундра, вулканы и горячие минеральные источники. Здесь необычайно живописны зимы и штормы и так же, как под Москвой, где-нибудь в Нарофоминске, изумительны золотые осени и так же стремительно и бурно свершают свой бег весны... Но эта чудная природа, естественно, только фон для человеческих дел. Люди Дальнего Востока—великолепный материал для художника.

За короткое время Фартусов снял много эпизодов из жизни рыбаков и геологов, оленеводов и китобоев, лесорубов и строителей тепловых электростанций на горячих подземных источниках. Многие зрители, наверное, помнят сюжет Ф. Фартусова «Весенний буран на Сахалине» из киножурнала «Новости дня», в котором выразительно показано, как боролись со снежной стихией жители острова.

Квартира Фартусова на улице Курильской в городе Южно-Сахалинске почти всегда закрыта. Хозяин постоянно в разъездах, он ищет новых героев и новые события. Он любит знакомиться с сильными и смелыми людьми, действующими в трудных условиях освоения далеких краев, условиях порой необычных, когда наиболее полно и ярко раскрываются человеческие характеры.

— Я не повстречался еще со многими интересными людьми,—говорит Федор Фартусов.—И планы мои—вокруг этих людей. Хочется снять широкоэкранный фильм о нефтяниках Северного Сахалина и еще более активно снимать для кинопериодики...



КАМЧАТКА. ВИД НА КАРЯКСКУЮ СОПКУ. Фрагмент кадра, снятого А. Личко

## АЛЕКСАНДР ЛИЧКО

...Дорога была трудной—через сопки, ночью, при резком встречном ветре. Двадцать с лишним километров надо было пройти как можно скорее—срок командировки истекал, а сюжет хотелось снять и привезти во что бы то ни стало. К этому было много причин: во-первых, в очередной киножурнал не хватало материалов, во-вторых, это было первое задание в жизни Александра Личко, а в операторской жизни очень много значит н а ч а л о—первая съемка... Внизу, под обрывом скалистого берега, в густой влажной темноте шумел океанский прибой. В высоком черном небе холодно сверкали звезды. Человек с киноаппаратом на спине спешил на съемку...

Накануне выяснилось, что один из запланированных в киножурнал сюжетов не может быть снят. Тогда решили: найти и снять еще один, резервный сюжет где-нибудь поближе—ведь пока оператор неудавшегося материала выберется на новый съемочный объект, пройдет время, нарушится график выпуска журнала...

— Дайте мне возможность снять сюжет!—попросил начальник ОТК Хабаровской киностудии Александр Личко.

Еще недавно он был лаборантом, составлял проявители и фиксаж, следил за температурным режимом проявочных машин. Он просмотрел тысячи метров изображения, узнал сорта и характеристики пленки, вопросы экспозиции и композиции были ему досконально знакомы. А представление о том, как делать хорошие сюжеты, он получил, разбирая удачи и ошибки других...

Луч яркого света мелькнул вдруг между стволов прибрежных сосен и через несколько секунд пропал во тьме. Последний подъем на крутой склон сопки, и перед молодым оператором открылось фантастическое зрелище—на высоком обрыве над океаном стоял маяк, посылавший свой голубой луч далеко за горизонт, навстречу кораблям, спешащим по широким водным путям.

Первым самостоятельным сюжетом оператора Личко был репортаж о служителях маяка на мысе Гамова—людях романтичной, малоизвестной профессии.

Это было три года назад. С тех пор имя Личко появляется на титрах очень часто. С Камчатки и Курил присылал он на студию интересные материалы. И везде в центре их—простой советский человек. Все чаще появляются сюжеты Личко и в киножурнале «Новости дня».

Несколько лет назад Александр Личко стал человеком с киноаппаратом. Счастливый случай помог найти и выдвинуть даровитого оператора. Впрочем, на пути у людей талантливых счастье в нашей стране попадается часто. Но, чтобы творческая удача не изменяла человеку, нужны неустанные поиски в своем искусстве, постоянная учеба. Это может быть и заочное обучение во ВГИКе и любая другая форма образования. Лишь бы это помогало делу, которое стало главным содержанием жизни.



**ОПЕРАТОР А. ЛИЧКО**



Когда пишутся эти строки, мои герои, конечно, где-нибудь на съемке—в городе или деревне, в тайге или на стройке, на континенте или на островах—ближних или дальних, в Наукане или Посьете...

Каждый день на необъятных просторах родной земли происходит множество примечательных событий, и каждое из них должно стать достоянием экрана.

# Всю силу киноискусства — делу строительства коммунизма!

НА ВТОРОМ ПЛЕНУМЕ ОРГКОМИТЕТА СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

— Почему так удался этот пленум, почему он проходит так интересно? — с этого вопроса начинали свои выступления многие его участники.

Советские кинематографисты собрались на Второй пленум Оргкомитета СРК СССР в преддверии великого семилетия. Сознавая высокую ответственность перед народом, строящим коммунизм, они со всей серьезностью, со свойственной советским людям взыскательностью обсуждали свои задачи в семилетке. Этим задачам и был посвящен доклад министра культуры СССР Н. Михайлова, в котором был дан подробный анализ современного состояния киноискусства, его характерных тенденций и отличительных черт.

Множество вопросов поднималось на пленуме. Но о чем бы ни заходила речь — об общих ли тенденциях киноискусства, о воспитании ли кинематографической молодежи, — разговор неизменно был пронизан мыслью о героической современности, о том, как наше искусство отражает и должно отражать сегодняшнюю жизнь советского народа. Это был глубокий, серьезный, многосторонний разговор.

## НОВОЕ ВРЕМЯ — НОВЫЕ ЛЮДИ

Как изображать в киноискусстве современного советского человека? Этот вопрос был в центре внимания участников пленума.

На заводах, шахтах, фабриках, на транспорте создаются бригады коммунистического труда. В них вступают люди, которые по-коммунистически работают, по-коммунистически учатся, по-коммунистически живут.

Жизнь социалистического общества формирует, изменяет человеческие характеры. Меняется время — меняются люди. Эти изменения в характерах людей вызывают изменения в драматических конфликтах, в самом строении сюжетов произведений искусства.

Все мероприятия партии за последние годы направлены к развязыванию творческой инициативы советского человека, к воспитанию в нем чувства хозяина страны.

— Человек из винтика государственного механизма превращается в его ведущее колесо. Отсюда и возникает проблема интеллектуальности нового героя,— говорит критик Ю. Ханютин. — Очень часто в наших сценариях герой ставится в такое положение, когда ему, собственно говоря, незачем думать, не над чем размышлять. События как бы сами влекут его по жизни.

По-моему, в какой-то мере этот грех есть и в интересной картине «Добровольцы», герои которой к финалу становятся менее интересными, скучноватыми, и происходит это именно потому, что они не размышляют о современности. И наоборот, образ Федора Соловейкова в фильме «Чужая родня» интересен тем, что герой ищет правильного решения сложной проблемы, которая встает перед ним.

Создание сценария на современную тему невозможно без ломки устоявшихся схем в изображении человеческих характеров. Это вовсе не означает возрождения теории «живого человека», требовавшей обязательно отыскивать изъяны в самых положительных характерах. Но дело в том, что даже самые положительные черты у каждого отдельного человека составляют неповторимый, только ему присущий сплав.

— Необходимы поиски великолепного современного героя, — сказал в своей речи Григорий Рошаль. —Но марксистская эстетика учит тому, что любой образ, как и любое явление жизни, диалектичен. Не может быть художественного образа, который не отражал бы борьбу жизненных противоречий. Нам надо заботиться о том, чтобы герой современного произведения не отрывался от своих жизненных корней, не устремлялся бы в эмпиреи. Если он оторвется от земли, то получится схема идеала и никто ее не примет.

Нашего героя — если мы хотим видеть его живым и сильным человеком — надо показать в действии, в борьбе за коммунизм.

— Освобождая современного героя от трудностей борьбы, — говорил писатель Е. Воробьев, — мы тем самым лишаем его возможности проявить всю силу своего разума, свое моральное, нравственное превосходство над людьми отживающего мировоззрения.

Образ современного героя не будет реалистичным, если художник выключит его из общественной борьбы, отберет у него право самостоятельно мыслить и действовать. Только при наличии значительного конфликта будет создан подлинно современный фильм, а не отписка на современную тему.

## КРУПНОЕ И МЕЛКОЕ

Но какого рода конфликты должны быть в наших фильмах? Где мера их значительности и глубины?

Е. Габрилович в своем выступлении справедливо говорил о том, что нашу эпоху невозможно отразить «страстями коммунальных стычек».

— Когда мы боремся с такого рода мелкотемьем, то это правильная и необходимая борьба. Но это вовсе не означает, что наше искусство вправе возвращаться вспять к периоду, когда подлинные сложности подлинной жизни подменялись внешне как будто бы общественно значительными, а на самом деле мнимыми, мгновенно разрешимыми конфликтами.

Надо идти в жизнь — на заводы, на фабрики, в колхозы, в партийные организации, — говорили участники пленума, — и там черпать материал для своего творчества. Надо брать крупные проблемы, глубокие конфликты, большие темы. И решать их надо не умозрительно, а через человеческий характер, через человеческую психологию.

Различное, часто противоречивое понимание существенного и несущественного, крупного и мелкого в современном советском кино сказалось в споре, развернувшемся вокруг картины «Два Федора» (сценарий В. Савченко), поставленной режиссером М. Хуциевым.

Н. Коварский утверждал, что картина «Два Федора» — это картина на старую и мелкую тему. А вот М. Ромм увидел в фильме глубокую идею, раскрытую высокохудожественными средствами. С. Юткевич также считает, что художник взял одну из важных тем современности. С обвинением фильма в «мелкости» тематики не согласился и Ю. Ханютин, но он упрекнул авторов в том, что они не сумели показать взаимоотношения обоих Федоров с большим миром, и оттого фильм оказался лишенным больших социальных связей.

— На меня картина произвела очень сильное впечатление, — заявил С. Герасимов, — она до крайности увлекла меня тем, что прослеживает развитие человеческой натуры, показывая, как она созревает духовно для вступления в коммунистическое общество. Духовное богатство Федора старшего — это итог очень длительного периода воспитания нового человека.

Большой Федор — большой человек. Не потому, что он проявил элементарный гуманизм в духе рождественских рассказов, спасая мальчика от голодной смерти. Нет, мысль художника здесь значительно глубже. Федор раскрывается как человек, который последовательно идет к высокой цели переустройства мира на лучшей, более справедливой основе. Все это раскрыто в самом действии фильма.

Серьезные критические замечания о фильме высказал И. Пырьев.

— Почему я не могу так восхищаться Федором? — возражал он С. Герасимову. — Потому что он для меня неинтересный человек, он одиночка, бирюк, неловкий и примитивно мыслящий. Ни улыбки, ни добродушия, ни человеческих глубин, ни высокой морали — ничего этого я в нем не увидел. Поэтому мне непонятно, почему я на протяжении двух с половиной тысяч метров должен находиться наедине с таким человеком, как Федор. Где здесь настоящее искусство? Полнокровное, с увлекательными человеческими характерами, с большими мыслями?

Спор о кинопроизведениях последних лет, будь то «Два Федора» или другой фильм, велся с позиций большого искусства — в конечном итоге речь шла о путях развития советской кинематографии, о ее положительных и отрицательных тенденциях.

С горячей речью об искренности и страстности художника выступил В. Шкловский. Настоящее искусство, говорил он, рождается тогда, когда художник забывает себя и помнит только о народе, во имя которого он творит.

## ОПАСНОСТЬ ШТАМПОВ

Многие ораторы говорили о вреде штампа.

— Надо беспощадно и нетерпимо относиться ко всем проявлениям штампа, который ложится тяжелым грузом на наше боевое партийное искусство, — подчеркнул в своем выступлении С. Юткевич.— Мне кажется, что опасность штампа подстерегает всех нас — и кинематографистов старшего поколения и идущих им на смену.

Хочу на личном примере проследить опасность этой болезни.

Поддавшись влиянию штампа, я плохо, дидактично закончил свой последний фильм «Рассказы о Ленине» и тем самым снизил, как мне кажется, политический и эмоциональный итог фильма.

Наверное, творческих ошибок в моей картине больше. Я же говорю об этой потому, что она наиболее заметная, грубая. В ней наиболее ярко сказалась инерция художественного мышления.

Но что сказать о таких фильмах, в которых режиссер не ставит перед собой никаких, очевидно, целей, кроме фабрикации штампованной продукции — вроде фильма «Капитан первого ранга» производства Таллинской киностудии?

К самым плохим «традициям» ханжонковских времен уводит нас и фильм Свердловской студии «Во власти золота».

У нас на «Мосфильме» в последние годы отсутствует активная художественная политика, заключающаяся в требовательном подходе и к запускаемым сценариям и к творческому пути того или иного режиссера.

Невнимательность проявили мы по отношению к режиссеру А. Файнциммеру, с легкостью взявшемуся за фильм, жанр которого совершенно несвойствен особенностям его дарования. Неразборчиво ухватился он за сценарий «Девушка с гитарой», и печальный результат этого эксперимента мы видим на экране. В последнее время часто и справедливо критикуют режиссера И. Анненского. Но, вероятно, все мы виноваты в том, что позволили ему сделать такой фильм, как «Матрос с «Кометы».

С. Юткевич говорит о распространившихся штампах, которые кочуют из картины в картину. Он критикует привычку вводить в каждый фильм песню, которая часто отнюдь не вытекает из характера данного произведения. Он высмеивает и другой штамп

в звуковом оформлении фильмов последнего времени — из картины в картину стали кочевать женские «ангельские» хоры без слов, которые, не прибавляя произведению драматизма, звучат как пародия на подлинную патетику.

— Штампы сильны, они проникают всюду, — продолжает С. Юткевич. — Вот почему они представляются мне известной опасностью в кинематографии сегодняшнего дня. Поэтому когда мы беспощадно и придирчиво критикуем такие работы, как «Два Федора» В. Савченко и М. Хуциева, «Чужие дети» Т. Абуладзе или, скажем, «Ветер» А. Алова и В. Наумова, то следует сказать, что все же основная, доминирующая черта этих произведений — желание художников побороть штампы. В этих фильмах есть поиск нового. Недостатки этих фильмов, иногда очень значительные, объясняются несовершенством мастерства молодых режиссеров.

## СПОР О ФИЛЬМЕ «ВЕТЕР»

Оживленная дискуссия завязалась вокруг картины А. Алова и В. Наумова «Ветер». Одни ораторы, критикуя фильм, упрекали его авторов в сгущении мрачных красок, в увлечении эффектной композицией кадра, ракурсами. Другие, наоборот, говорили о плодотворности исканий молодых режиссеров.

Положительную точку зрения на фильм «Ветер» высказали Л. Сафаров, С. Юткевич, М. Ромм.

— Молодые режиссеры, — сказал Л. Сафаров,— напоминают советским юношам и девушкам о подлинной цене хлеба, который они едят, воздуха, которым они дышат, земли, по которой они ходят. Можно позавидовать страстности, с которой молодые художники выступают в защиту социалистических идей.

— Мы любим молодых режиссеров, с волнением и надеждой следим за их работами, поисками, ошибками, — говорит И. Пырьев. — Но вместе с вниманием и любовью мы предъявляем им большие требования и всегда будем взыскательны к идейности их произведений, всегда будем добиваться от них высокого художественного мастерства. Было время, когда мы стремились увеличить количество картин, которые ставила бы молодежь. Сейчас для молодежи открыты все двери, ей — все наше внимание! Но не надо защищать ее от критики. С людьми, которые поставили по две-три картины, я хочу разговаривать во весь голос, не сюсюкать. Ведь в большинстве картин молодых режиссеров, несмотря на способности их авторов, мы видим сгущение темных красок, мрачный колорит, погоню за кадром ради кадра, ракурсом ради ракурса. Ни мысли, ни цели часто в работах таких режиссеров не видно. Вот почему надо говорить о правильном воспитании молодых художников и их путях в творчестве.

Критикуя в свое время картину «Павел Корчагин», я говорил, что Алов и Наумов идут по неправильному пути — в их картине не было ни радости жизни, ни романтики, ни улыбки, ни молодости. Но они были сбиты с толку панегириками. Вот и опять пришли к тому же в новой своей картине «Ветер», где есть множество смертей, где людей убивают, как кур, а вам от этого не страшно, не грустно, потому что вы не полюбили этих людей, вы не узнали их дум, чаяний.

Если мы им не скажем сегодня откровенно об их ошибках, не покритикуем, то они и в четвертой картине придут к этой же мрачности, к этой же грязи, к этим же ракурсам, в которых нет глубоких мыслей, нет глубоких чувств.

Когда произносят слово «талант», это чрезвычайно ответственно. Талант художника—это прежде всего любовь к человеку, к родине, ко всему прекрасному, к гуманному. Надо уметь эту любовь передать в художественной форме, в образах, так, чтобы и содержание и форма давали людям эстетическое наслаждение, звали их к подвигам.

Лично я всегда ратую за искусство поэтичное, искусство романтическое, жизнеутверждающее. Такое искусство, которое дает человеку радость, зовет в высь, не принижает и не обедняет нашего человека.

Спор о достоинствах и недостатках фильма «Ветер» вылился в широкий разговор об исканиях и ошибках молодых режиссеров.

Отвечая на критику фильма «Ветер», В. Наумов коснулся такой проблемы:

— Нам говорили, что мы сняли мрачную картину, пессимистичную, что это картина о страданиях людей. Мне кажется, что это не частный вопрос нашей картины, а вопрос принципиальный, вопрос о том, что же такое пессимизм и оптимизм.

Мы с Аловым видим много недостатков в нашей картине. Но мне хочется разграничить две вещи. Нам говорили так: фильм мрачен. И нам говорили так: фильм пессимистичен. С моей точки зрения, это вещи разные и путать их нельзя. Пессимизм и оптимизм возникают из самого существа картины, они не зависят от количества веселых или грустных эпизодов. Пусть человека убивают, расстреливают — образ его будет оптимистичным, если он идет на смерть во имя счастья людей. Сергей Лазо, сожженный в топке паровоза, — образ оптимистичный, молодогвардейцы — это оптимистичные образы.

Наши главные герои — и Павел Корчагин и Федор из «Ветра» — также оптимистичны в самой своей сущности, в своей основной идее. Оптимизм этих образов заключен, на наш взгляд, в преодолении всех тех препятствий, которые стоят на пути комсомольца, коммуниста. Оптимизм этих образов — в их победе.

Другое дело — мрачность картины... Если оптимизм — это категория идейная, вопрос мировоззрения, то мрачность — это вопрос окраски, интонации отдельного эпизода или фильма в целом. Вот здесь мы согласны с мнением товарищей, что в атмосфере фильма есть известная мрачность, он перегружен тяжелыми эпизодами.

Возможно, в стремлении показать трудности борьбы мы перегнули палку. Может быть, нам изменило чувство меры и мы сгустили краски, но делали мы это из чувства преклонения и восхищения перед мужеством и героизмом первого поколения комсомола.

— Сегодня наши большие мастера очень умно, очень подробно, с разных позиций разбирают произведения молодежи, — сказал в своем выступлении Р. Юренев. — Но, говоря о мелкотемье, мы не должны обвинять в нем только молодых режиссеров. Разве нет мелкотемья в картине Ф. Эрмлера об октябрьских днях? Можно в «Шинели» рассказать, как у Башмачкина украли шубу, и показать судьбу человека в России Николая I, и можно даже о великих делах говорить мелко. Разве, например, С. Васильев нашел художественную форму для решения большой темы в фильме «В дни Октября»?

## ПРОТИВ БЕЗВКУСИЦЫ!

Ю Райзман посвятил свое выступление проблеме художественного воспитания зрителя. Он подчеркнул, что кинематограф несет огромную ответственность за воспитание эстетического вкуса народа, и призвал к систематической борьбе против безвкусицы:

— В формировании художественного вкуса кинематограф несет особую ответственность, так как ближе всех других искусств стоит к массам. С кинематографом народ общается значительно чаще, чем с любым другим видом искусства. В свете этого как же мы можем расценивать такие фильмы, как «Девушка с гитарой», «Матрос с «Кометы» и ряд других? Хочу остановиться особо на финальной части фильма «Иван Бровкин на целине». Вот появляется на экране артист Пуговкин. Вероятно, это хороший актер, который может играть разные роли. Но, к сожалению, в кинематографе он появляется из картины в картину в одном и том же заветном образе, который у меня лично вызывает чувство протеста. Что несет зрителю самодовольный, с полупьяными глазами, необычайно благополучно существующий на экране персонаж, изображаемый артистом? Приехав на целину, Захар Силыч, которого играет Пуговкин, входит в дом, выстроенный

руками тружеников. Дом сам по себе хороший. Но в нем уже висят «заветные» занавесочки, картинки, стоят вазочки — налицо все принадлежности мещанского быта. Зритель должен как бы сочувствовать и радоваться благоустроенной жизни Захара Силыча. А мне кажется, что и образ, который создает Пуговкин, и обстановка, в которой он располагается, являются выражением самодовольного мещанства.

Конечно, такой образ может существовать на экране, но для этого кинодраматург и режиссер прежде всего должны определить свое отношение к нему. Он имеет право быть на экране только в том случае, если будет осужден и художником и зрителем.

Мещанский вкус — это совсем не безобидная вещь. И надо помнить, что художники в огромной степени несут ответственность за формирование души каждого нашего человека.

Воспитанию вкуса и было посвящено выступление А. Шеленкова.

## О НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Говоря о формах художественного воплощения современной действительности, ораторы особое внимание уделили проблеме национальной формы.

— В социалистическом обществе, — подчеркнул С. Долидзе, — у всех народов — общность идей, мыслей, но формы выражения этих мыслей разнообразны. Национальная форма—это отнюдь не этнографический материал (костюмы, пляски, народная музыка, бытовые обычаи и т. д.). Художник должен подметить и выразить национальные особенности человеческих характеров.

О правильном понимании национальной формы говорил и Т. Левчук. Он указывал на то, что национальные особенности киноискусства должны выражаться прежде всего в характеристике человека, а не во внешних деталях быта.

Ту же мысль развивал в своем выступлении Л. Сафаров, который утверждал, что в фильмах, поставленных на республиканских студиях, особенно в современных фильмах, режиссеры часто не выражают национального колорита, национальных черт.

## ПОДГОТОВКА ТВОРЧЕСКИХ КАДРОВ

На пленуме особенно много и обстоятельно говорилось о путях творческой молодежи в киноискусстве, и это было вызвано не только тем, что в повестке дня вторым стоял вопрос о ВГИКе. Глубокое отражение современности требует прежде всего глубокого осмысления ее. Поэтому коммунистическое воспитание молодых кинодраматургов, режиссеров и актеров становится для нашей кинематографии живейшей и насущнейшей проблемой. Этим и объясняется тот интерес, с каким обсуждались на пленуме и вопросы перестройки работы ВГИКа и картины молодых кинематографистов.

В своем докладе «Об улучшении подготовки и воспитания молодых творческих кадров в кино» директор Всесоюзного государственного института кинематографии А. Грошев рассказал о тех мерах, которые будут предприняты и уже осуществляются, чтобы улучшить воспитание кинематографической смены.

Перестройка института пойдет по двум направлениям. Прежде всего необходимо наладить тесную связь студента с жизнью в процессе обучения. Уже практикуются выезды студентов на фабрики, заводы, на целину. Студенты будут периодически встречаться с рабочими, колхозниками, воинами Советской Армии. Второе направление перестройки — тесная связь теоретического обучения с практическим, приобретение твердых навыков самостоятельной работы.

В течение многих лет большой ошибкой было то, что в институт принимались люди, не имеющие производственного стажа, жизненного опыта. Но за последние два года на режиссерский, сценарный, киноведческий и операторский факультеты было принято почти 80 процентов студентов с производственным стажем.

В институте организуется заочное обучение. Заочные отделения образованы на операторском и сценарном факультетах. Труднее осуществить заочное обучение для таких профессий, как режиссура, актерское и операторское мастерство, так как они связаны с большой лабораторной работой, технической выучкой.

Сейчас готовится сокращение минимума обязательных занятий, с тем чтобы высвободить большее время для производственной практики студентов.

Меры по перестройке кинематографического образования подверглись на пленуме тщательному обсуждению. Заведующий отделом пропаганды и агитации ЦК ВЛКСМ Л. Карпинский в своем выступлении сказал:

— Предложения ЦК ВЛКСМ по улучшению воспитания молодых кадров кинематографистов полностью совпадают с теми реформами, которые предлагались в докладе директора ВГИКа тов. Грошева. Однако в докладе упущен такой вопрос, как единство профессионального обучения и идейного воспитания.

О том, что мастера несут полную ответственность за идейное воспитание студентов, за их мировоззрение, говорил С. Герасимов.

— Невозможно учить человека профессии художника, не сделав его действительно коммунистом... Мы еще очень мало судили свои фильмы по этому генеральному принципу. Именно поэтому и появляются у нас картины, оскорбляющие нас то бездумьем, то пошловатостью...

Идейно-воспитательная работа должна быть слита с процессом формирования профессионала-кинематографиста, подчеркивал в своей речи А. Каплер.

На пленуме много говорилось об организации производственной практики студентов, о том, как укрепить связь обучения с практической жизнью. Выступавшие делились собственным опытом, опытом своих киностудий.

## КИНОЛЮБИТЕЛИ — НАШ РЕЗЕРВ

ВГИК не является единственным источником кадров для кинематографии. В стране появилась — и она все растет и растет — огромная армия кинолюбителей. Помогать кинолюбительству, осознать его значение призывал участников пленума Г. Рошаль.

— В Москве сейчас имеется более тридцати любительских киностудий. Восемь тысяч кинолюбителей москвичей имеют аппараты и снимают. Кинолюбители есть на Украине, в Литве, в Латвии. Студии есть в колхозах, на детских технических станциях, в школах. Это огромный резерв кинематографических кадров!

Задача Союза работников кинематографии — передать кинолюбителям опыт лучших мастеров, помочь им освоить искусство кинематографа.

Далее Г. Рошаль говорит еще об одном источнике пополнения кинематографических кадров. Это режиссерские курсы на «Мосфильме», которые оправдали себя. Контингент курсов — бывшие театральные режиссеры, художники, архитекторы, писатели. Они приходят в режиссуру с большим жизненным опытом.

## БЛИЖЕ К ТРЕБОВАНИЯМ ЖИЗНИ!

Пожалуй, меньше всего в отставании от современности можно упрекать документальное кино. Тем не менее и документалисты услышали на пленуме немало справедливых упреков.

Правда, трудно было согласиться с Н. Садковичем, который в своем выступлении склонен был отрицать чуть ли не все достижения документального фильма последних лет. Ему правильно возражали В. Головня и И. Копалин, напомнившие об успехе ряда произведений кинопублицистики.

И все же в выступлениях на пленуме прозвучала большая и понятная тревога за судьбы нашей документальной кинематографии. Главные ее недочеты выступавшие видели в недостаточной «репортажности» фильмов, в пренебрежении к художественной

форме, в игнорировании творческих возможностей кинематографа, когда малоизобретательно используются звук, слово, монтаж, ракурс.

— В документальном кино пренебрегают разнообразием жанров, — правильно замечает И. Копалин. — Надо вспомнить опыт замечательного мастера Дзиги Вертова, в фильмах которого было и поэтическое видение и философское обобщение фактов.

И. Копалин считает недопустимым использовать актеров в документальном фильме.

— Хорошо снимать нам часто мешает наша техника, — заявляет В. Головня. — Наш герой зачастую чувствует себя скованным перед аппаратом, потому что наши аппараты громоздки. Ими трудно снять непосредственное течение жизни. Нужны портативные аппараты, портативный репортофон, негорючая пленка, бесшумная камера...

Далее В. Головня справедливо говорит о том, что одним из главных недостатков нашего документального кино является слабая работа над литературной основой фильма. В документальном кино уже работает ряд крупных советских писателей, но этого мало. Необходимо привлечь к работе новые писательские силы.

Много других важных и неотложных проблем было обсуждено на пленуме.

О новых задачах научно-популярной кинематографии говорил И. Васильков.

Перспективам развития мультипликационного кино посвятил свое выступление И. Иванов-Вано.

Лейтмотивом этих выступлений была мысль о том, что все области киноискусства должны активнее участвовать в борьбе народа за построение коммунистического общества.

## ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ КИНОПРОИЗВОДСТВА

Вопросы искусства и вопросы кинопроизводства необычайно тесно переплетались на этом пленуме. Новые задачи, вставшие перед искусством, требуют иной организации кинопроизводства, совершенствования его техники.

Необходимость более высоких темпов развития техники киностудий отметил в своей речи М. Ромм.

Л. Файзиев выступил с предложением разделить узбекскую студию. Комплексность студии (она и художественная и документальная) стала тормозом в работе.

В. Корш-Саблин (Белоруссия) рассказал о тех трудностях, которые переживает белорусская кинематография. Прежде всего не хватает кадров. Не хватает техники... «В 1959 году мы должны перейти на новую студию, но к этому переходу еще ничего не готово. Студии необходима незамедлительная помощь — и творческая и производственно-организационная».

О работе Свердловской студии рассказал заместитель министра культуры РСФСР А. Филиппов. В последнее время эта студия кроме документальных и научных начала выпускать и художественные фильмы. Это начинание надо всячески развивать. Студия может работать в тесном контакте с урало-сибирскими писателями.

И. Хейфиц критически оценил работу «Ленфильма»:

— В истории советской кинематографии «Ленфильм» прославился как организм, который утверждал и отстаивал определенные художественные принципы. Сейчас от традиций «Ленфильма» осталось немного: старого коллектива не существует, а на его месте не создается новый, молодой коллектив.

Одна из причин отставания «Ленфильма» — сложная система руководства студией. Нами сейчас руководят два министерства и два главка — в результате получается история с семью няньками.

Живой интерес участников пленума вызвал вопрос об организации сценарной и режиссерской работы, о творческих контактах, о коллективном творчестве.

— Нужно работать коллективно, — сказала Т. Сытина. — Кино—искусство коллективное. Но так можно работать, если для этого есть соответствующая атмосфера. На студии «Мосфильм» ее нет.

— Правильно поступили на Киевской студии, где, вспомнив традиции «Ленфильма», организовали творческие объединения, — рассказывает Т. Левчук.— В творческом объединении картина находится под контролем товарищей, начиная от работы над сценарием и до окончания монтажа. В результате мы начали выпускать фильмы, получающие хорошие отзывы.

Т. Левчук предлагает установить более тесный контакт между студиями, творческое общение между ними, взаимное обсуждение новых фильмов.

— Я вообще не понимаю, — замечает И. Пырьев, — почему наши авторы так боятся коллективной работы. В сборнике итальянских сценариев возле каждого названия — четыре - пять фамилий авторов. Пусть сближаются, работают сообща драматурги; если надо, то и мы, режиссеры, присоединимся к ним. В дружной коллективной работе мы воплотим большие темы! Давно отошла в прошлое та пора, когда режиссер был в кино всем. Он был чуть ли не всегда автором сценария, он «делал» актера, он ставил кадр. Актер был для него не художник, а некий придаток к композиции кадра.

Чтобы выполнить те крупные задачи, которые стоят перед нами, чтобы показать советского человека во всей его красоте: духовной, моральной и физической, — мы должны пропустить немного вперед и автора и актера.

С возражениями против ликвидации сценарных и режиссерских мастерских на «Мосфильме» выступили А. Каплер и М. Ромм.

Начальник Управления по производству фильмов И. Рачук рассказал о тех практических мерах, которые будут предприняты, чтобы улучшить организацию производства.

— Мне кажется, что сценарные отделы студий — в их существующем составе — не смогут обеспечить подготовку необходимых сценариев. Назрело время реорганизовать сценарные отделы и несколько по-другому подойти к работе с писателем в кино. Правильно было бы сейчас создать на студиях редколлегии, наподобие редколлегий толстых литературно-художественных журналов. Таким образом мы могли бы привлечь на студии крупные писательские силы. В редколлегиях будут работать опытнейшие писатели. Кинодраматурги, которые придут на студии, смогут вести здесь большой творческий, профессиональный разговор.

●

Подводя итоги пленума, председатель Оргкомитета И. Пырьев отметил плодотворный характер состоявшегося обмена мнений.

Второй пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР продемонстрировал горячее, страстное желание деятелей киноискусства достойно решить задачи, поставленные перед кино в великом семилетии. Заинтересованное, ответственное, честное отношение к делу отличало выступления участников пленума, которые стремились утвердить и закрепить лучшие тенденции развития современной кинематографии.

Народ наш вступил в эру развернутого коммунистического строительства. Отразить замечательные успехи советских людей, победоносное шествие страны к вершинам коммунизма — высокий долг работников кинематографии.

Прославим же в наших фильмах творцов нового мира, людей, которые строят и построят коммунизм!






РОЗА БУДАНЦЕВА




Ветер взметает пыль и гонит ее по дороге. Степи нет, она пропала. Никаких далей, горизонтов, просторов — все потонуло в пыли. Даже небо черное, даже солнца не видно.

Черные от пыли люди нагружают зерном машины. Ветер едва не валит с ног. Летят шапки, развеваются волосы, сдувает с лопат зерно. Работа не останавливается ни на миг. Остервенело беснуется ветер. И нет надежды, что стихнет. Вон над вершиной бунта показалась маленькая струйка. Еще минута — и струйка вырастет в смерч. Бунт — сотни тонн пшеницы — снесет ветром.

— Держи!— кричит Денисенко и бросает конец брезента.

Люди набрасывают брезент на край бунта.

Это уже нельзя назвать работой. Это яростная схватка.

Пшеницы — горы. Зернопульты ревут от перегрузки. Задыхаются люди.

Наконец борт закрыт. Остается догрузить машину. Но это самое трудное: теперь бросать надо выше, а ветер относит в сторону все зерно с лопат.

За бунтом, теряясь в серой мути, стоит вереница машин — каждая ждет своей очереди. Кончено! Кузов полон. Денисенко фуражкой вытирает потное лицо.

Но передышка длится не больше минуты. Подходит следующая машина, и все начинается сначала.

— Стой, бесова душа! — отчаянно кричит Денисенко.

Машина, которую только что с таким трудом нагрузили, идет по дороге, оставляя за собой шлейф зерна.

Шофер, чубатый молодец, оглянулся: бегут люди, машут ему.

Машина стала.

— В чем дело?— высунулся недовольный шофер.

Денисенко схватил его за шиворот, выволок из машины и чуть не ткнул носом в просыпанное зерно.

— Тебя мать родила или кто? Почему не оборудовал машину?

Чубатый молчит.

— А ну подбирай!

— Мало тебе пшеницы, да? — попытался огрызнуться шофер.— Зернышки считаешь, крохобор?

Голоса людей:

— Ишь ты, крохобором обзывает!

— А ты этот хлеб сеял?.. Без году неделю в совхозе...

— Проучить бы его, чтоб век помнил!

— И то-о! Хлеб не уважает!

— Да за это отец, бывало, ка-ак стеганет ремешком!

— А ну подбирай! — взревел Денисенко.

Чубатый обернулся, посмотрел вверх на бунты.

— В четверг. После дождичка,— четко выговорил шофер и повернулся спиной.

Денисенко рванул с себя пояс. Шофер не успел опомниться, как Денисенко с размаху перетянул его ремнем по спине. Раз, другой, третий...

Шофер отпрыгнул назад, вскочил на подножку машины.

— Ну смотри, гад!

Уже из кабины он погрозил Денисенко кулаком и резко рванул машину с места.

Обгоняя дырявый самосвал, идут другие машины.

Шоферы высовываются из кабин. Не слышно, что они кричат. Одно понятно: смеются.

Чубатый сворачивает с дороги. Отчаянно виляя, машина идет по некошеному массиву, оставляя за собой примятую полосу пшеницы.

Где-то уже далеко от дороги грузовик останавливается.

Небо. Пшеница. Грузовик.

В кабине неподвижно сидит шофер, устремив в пространство немигающий, с мрачным прищуром взгляд.

Стремительно возникает слово:

ЯРОСТЬ

Это название фильма.

Титры идут на фоне размытых дорог, дождей, бескрайних полей, залитых водой.

Падает мокрый снег. На крыши домов, на дорогу, на спины прохожих.

Улица. Она широка, как проспект, и поэтому особенно неуютна. Стоят в два ряда глинобитные домики, кое-где в лесах—двухэтажные. И ни деревца кругом, ни кустика.

Озябшие люди жмутся к домам, где посуше.

Какой-то человек в жиденьком пальто балансирует на доске, брошенной поперек дороги. Сорвался, галоша осталась в грязном снегу.

Тусклое небо, горластое воронье и этот бессмысленный снег... Он тает, едва коснувшись земли.

«Эквилибрист-неудачник» добыл-таки свою галошу, надел ее и, прыгая с кирпича на кирпич, достиг обочины.

Через два дома налево — базар.

На базаре — чайная.

Рывок за ручку — дверь на замке. Чайная закрыта.

Человек в галошах посмотрел на часы, плюнул с досады и пошел на рынок.

Возле скучных лавок переминаются с ноги на ногу одетые в полушубки продавцы. Торгуют луком, кислой капустой, семечками, гусями. В галантерейных лотках развеваются носовые платки, трикотажные кальсоны и ленты. Хлюпает под ногами грязь, каркают вороны. И будто в тон им галдят торговки.

— Почем, тетка, яйца?— спрашивает человек в галошах.

— По два рубли — почем жа?

— Штука?

— А известно — не сотня.

— Дерешь ты, баба,— жуть!

— Я, милок, в карман к тебе не лезу. Не хошь — не бери.

— Торгуй, торгуй, Луша! Домой пора.

Последнюю реплику сказал, пройдя, чубатый парень с баяном за плечом. Мы узнаем в нем шофера — того, который просыпал зерно. В руках у парня поношенное пальто и брюки.

— Продаются брюки новейшего образца! — весело кричит чубатый.— Граждане, покупай, налетай!

Человек в галошах смотрит на него и не верит своим глазам. Неужели? Не может быть!

— Пальто продается, бери, тетка, по дешевке! Гроши треба, а то б сам носил! — парень широко шагает между лавок, подмигивая женщинам. Видно, он охотник до них.

«Он или не он?»— раздумывает человек в галошах.

— Будешь, что ль, покупать яйца-то?— тормошит его за плечо торговка.— Уступлю...

Чубатый опять подошел.

— Уступай, Луша! Провались она, торговля твоя! Домой пора...

— Разведчик Жарких! — тихо произнес человек в галошах.

Бывает так. Живет себе человек, занят буднями. И вдруг однажды от случайного слова, как от полузабытой песни, забьется сердце, перевернется душа.

— Жарких! Савва! Не узнал?

— Митя...— шепотом произнес парень и вдруг закричал:— Митя-а-а!

Он заметался, выронил брюки, перелез через стол, свалил на землю яйца.

Ахнула торговка, кинулась подбирать товар.

— Митя! Друг! Вот привелось!— все еще не может прийти в себя Жарких и обнимает друга.

— А я гляжу: очи твои, обличье твое...

— Луша! Луша! Да это же Митя!

Луша, широко раскрыв глаза, глядит на побитые яйца. Ей не до Мити.

— Друг! Родная душа! Всю жизнь тебя помнил! — горячо жестикулирует Жарких. Вдруг он принялся совать ему в карман оставшиеся на прилавке яйца.— Луша, клади клади ему в карман! Это же Митя!.. Да что ж мы стоим! Пойдем, выпьем по чарке. Луша, ты торгуй!— Он кинул ей пальто и брюки.— Друга встретил! Лучшего друга!

В столовой.

— И не говори! Ведь пацанами же были — от горшка два вершка. А вот, поди ты, — партизанили, воевали всерьез!

Жарких весь светится, словно поет забытую песню.

— А потом уже после войны... Помнишь, в Полтаву за запасными частями ездили? Как бабы молоком поили, как всю ночь песни пели?.. А помнишь «хлопчика в юбке» — Наталку Глушко? Ты с меня еще стружку снимал, что я по ночам к ней в сад забирался! Ох, уж эта Наталка! Помучила она меня.

— Помню, Савва, помню! А теперь что с тобой?

— Эх, Митя! Пропал — и собаки не гавкали!— Жарких встряхнул чубатой шевелюрой, глаза его затуманились.— Не уживаюсь. Первым приехал на целину. Первым! — гордо выпрямился он.— Все мне тут нравилось. Морозы, бураны, дожди, грязь по колено. Нравилось, что одна палатка, а нас двадцать душ. Это все для меня, Митя! Люблю-у! И работа нравилась. Знаешь, как работали?

— Так в чем же дело, Савва? В чем дело?

— А в том, что теперь у меня хата. Корова. Свинья. А я не хочу.

Дмитрий сидит без шапки. Он моложав. Волосы по-юношески на пробор, голова чуть набок. Так наклоняют голову, когда вслушиваются в далекие или едва внятные шорохи.

— Хочу, Митя, на Луну лететь, в космос, черт побери! Подумать только, в какое время живем! — Жарких вдруг поблек.— А меня тут берут за шкирку да носом в землю: просыпал, вишь, горсть зерна... В коммунизм шагаем, счет ведем миллиардами, а тут горсть зерна! Из-за этакой паршивой горсти иные не видят твою душу... Как жить, Митя? Как жить?

— Сам думаю... Бдительно.

— То есть? — не понял Жарких.

— Другим не прощаешь ошибок? Так. Не прощай и себе. Есть такая мудрость: посейте поступок — пожнете привычку, посейте привычку — пожнете характер, посейте характер — пожнете судьбу.

— Здорово!.. Постой, я запишу.— Жарких достает блокнот.—Это я Луше преподнесу.

— А эта Луша,— Дмитрий кивнул в сторону базара,— кто тебе?

— Подруга, так сказать. Дней суровых...—усмехнулся Жарких.— Видит, парень болтается, вот и прибрала к рукам. Кочует со мной из совхоза в совхоз. Я не уживаюсь, а ей везде жизнь. Гусей разводит, кабана кормит.— Жарких таинственно наклонился к Дмитрию:— Бежать надо, Митя, бежать!

Дмитрий посмотрел на часы.

— Вот мне действительно бежать надо.— Он схватил шапку.— Я сюда на совещание приехал... А ты ко мне приезжай, Савва, поговорим, может, что придумаем.

Дмитрий кинулся к двери, на ходу надевая пальто. Жарких — за ним.

— Приезжай! — крикнул Дмитрий.

Жарких стоит на крыльце, растрепанный и счастливый.

— Митя! Где искать-то тебя? Искать-то где?

— Совхоз «Полтавский»!

Кол с табличкой: «Совхоз «ПОЛТАВСКИЙ».

Жарких постучал ладонью о крышу кабины, и грузовик стал.

Жарких выпрыгнул из кузова. Луша подала ему кошелку.

В кошелке копченый окорок и бутылки, стыдливо прикрытые полотенцем.

— Всего кабана в вино угробил! — ворчит Луша, перелезая через борт.— Откуда он только свалился, этот твой Митя!

Жарких и Луша идут по совхозу.

Улица широка и опрятна. Дома стандартные, но все чисто выбелены — как на Украине.

Женщины моют окна, кое-кто белит стены — готовятся к весне.

И палисадники вокруг домов и тополя в палисадниках, только деревья еще голые и молодые — они едва дотянулись до крыш.

Трепещет белье на веревках. Детский гам, стремительная перебранка женщин, веселый звон наковальни из кузницы, грохот тракторов — все как в обжитом селе на Украине.

А главное — всюду родная речь. Она доносится до Жарких в обрывках фраз, в певучих восклицаниях женщин.

— Украина! Слышь, Луша, как в родной дом попал! Да где ты?

Луша отстает. Ей не угнаться за Жарких. Его как ветром несет, словно крылья выросли у человека.

— Где тут Верба живет? Митя Верба? — спрашивает Жарких у высокой дородной женщины, которая моет окна, стоя на табурете.

— Дмитрий Алексеевич? А в конторе он.

Жарких пошел, куда ему показали.

А женщина, посмотрев ему вслед, стучит в окно:

— Василь, а Василь! Выдь сюда!

Из хаты вышел высокий, с острым, как у галки, носом — Журавель Василь.

— Ну? — недовольно буркнул он.

— Провалиться мне на месте, если я не свата сейчас видела.

— Какого свата?

— Да Савву Жарких!

Из дверей высунулся маленький толстенький, как пенек, человек.

— Савву? — спросил он женским голосом.

— А-а, брешет баба! — махнул рукой Журавель.— Откуда тут быть Савве? Савва на Алтае работает.

— А вот не брешу! — взъярилась Журавлиха и бросилась догонять Жарких.

— Сват! Сват! — кричит она,— Савва! Жарких!

Жарких оглянулся: бежит по дороге женщина, а за ней двое мужчин — большой и маленький.

— Петровна! Как же это я тебя не признал? — ахнул Жарких.

Подбежали и те двое. Жарких обнял по очереди каждого.

— Как ты сюда попал, Савва?

— А как вы сюда попали? Луша, Луша, знакомься, это Журавель Василь, или Кум Великий, а то Редченко Сергей — Кум Малый. Вас небось и тут так кличут?

Оба кума церемонно протянули руки Луше.

— Та что ж мы стоим?— опомнилась Петровна.— Заходите в хату.

— Постой, Петровна, в хату потом. Как вы сюда попали, что делаете тут?—допытывается Жарких у кумов.

— Как — что? Фермой заведуем. Пойдем, Савва, покажем тебе нашу ферму.

— Тут полсела наших,— рассказывает на ходу Кум Великий.— Кто шофером, кто на тракторе. А мы с кумом животноводство развиваем.

Жарких спохватился:

— Нет, Василь, ферму я погляжу потом. Сейчас мне к Вербе надо, к Мите. Где он тут?

Оба кума переглянулись.

— Дмитрий Алексеевич! От так... Пройдешь ту улицу, потом другую, увидишь контору.

Возле конторы толпится народ. Савву обнимают, разглядывают.

— Смотри, Савва!

— Савва! Откуда тебя принесло?

— Здравствуй, Жарких!

Жарких, радостный, счастливый, протискался сквозь толпу:

— Потом, хлопцы, потом. Митю мне надо.

Дверь, обитая кожей, с табличкой: «Партком. Верба Д. А.».

Жарких увидел табличку и обомлел. Свалил пожитки на руки Луше.

— Скройся с глаз моих, Лукерья! — шепнул он ей.— Беги к Петровне, сиди там. Чтоб духу твоего...

— Это как же? — возмутилась Луша и уважительно посмотрела на табличку:— Ему несли. Чай, он нам почти как свой!

— «Свой», «свой»! — передразнил Жарких, выталкивая ее за дверь.— Ваша Катерина нашей Орине двоюродная Одарка!

В кабинете. Перед столом Вербы стоит веселый — рот до ушей—молодой парень казах.

В е р б а. Где господарь? Не может того быть, чтоб ты, Сергали, не чуял.

С е р г а л и. Не чую, Дмитрий Алексеевич.

В е р б а. Лед, лед на реке тает! Если сегодня-завтра господарь не перебросит трактора через реку, поздно будет, тронется лед! Чуешь?

Сергали. Чую, Дмитрий Алексеевич.

Верба. Так где же он, ваш бригадир? Да перестань ты мне зубы показывать! Я спрашиваю, где господарь?

Сергали (*едва сдерживая улыбку*). Я думаю, Дмитрий Алексеевич, найдется господарь к утру.

Зазвонил телефон. Верба поднял трубку.

Верба (*в трубку*). Партком... Знаю, Владимир Иванович, знаю, что тает лед. Слушай, надо что-то делать с господарем. Исчез из совхоза, вторые сутки не могу дознаться, куда его нелегкая... Может, ты ему какое задание дал? Нет? Придется с ним поговорить... А-а, Жарких! Заходи!

В дверях стоит Жарких.

Верба (*в трубку*). Не явится к утру, будем без него отправлять трактора в бригаду... Есть. (*Он повесил трубку и встал навстречу Жарких.*) Иди, Сергали. Узнаешь что про господаря, сообщи.

Сергали вышел.

Жарких (*растерянно*). Вот, Ми... То есть Дмитрий Алексеевич. Зашел, значит... Может, занят... Извини. Извините...

Верба (*смеется*). Брось, Савва! Развел церемонию.

Жарких (*просиял, снял шапку*). Митя! Друг! Достиг!.. А ведь вместе... на одном тракторе...

Верба. Одобряешь?

Жарких (*оглядывает его с ног до головы, словно видит впервые*). Вполне, Митя! Одобряю.

Верба. Ну, а теперь ко мне. Гостем будешь!

В доме у Вербы.

Десятка два крепких голосов поют веселую украинскую песню. Гости уже изрядно выпили, закусили и теперь сидят вокруг стола, откинувшись на спинки стульев или обнявшись. Все с семьями. Тут и Кум Великий с Петровной, и Малый Кум с женой, и сам Верба.

Елизаровна, жена Вербы, ставит на стол вареники. Но что вареники, если песня завладела душой! Малый Кум берет такие высокие ноты, что страшно за него: вот-вот сорвется.

Поет украинскую песню и Сергали. А рядом с ним тоненькая, как тростиночка, Жамиля. Они, казахи, свои люди в этой семье.

Жарких играет на баяне. Чуб его свесился над мехами.

Вдруг он словно перевернул баян, и иная мелодия — задумчивая и нежная — полилась из-под пальцев. Все смолкли. Поет один Жарких:

Ніч яка, господи, місячна, зоряна!
Ясно, хоч голки збирай.
Вийди, коханая, працею зморена,
Хоч на хвилиночку в гай.

Хорошо поет Жарких! Кум Великий зажмурился и дирижирует вилкой...

Едва не плачет от нахлынувших чувств рослая Журавлиха: вспомнились молодость, родные края...

Песня плывет по поселку.

Вот возле правления остановилась машина.

Хохочут девчата в кузове. Они в сапогах и фуфайках — вернулись с поля.

— Ой, мамо, кто это поет? — вскрикнула одна из них.

— Да мало ли...

— Ты что, Наталка?

— Знакомый голос,— как бы сама себе сказала Наталка и отмахнулась:— Нет, показалось!

...Ти не лякайся-бо, що свої ніженьки
Вмочиш в холодну росу...

Поет Жарких. Сейчас у него хорошее, открытое лицо, голос льется свободно.

Кончилась песня. Минута молчания.

— Вот что, Савва,— сказал наконец Верба.— Оставайся-ка ты в нашем совхозе. Довольно тебе мыкаться по свету. Работы у нас полно, людей не хватает. Как, хлопцы?

— А мы его не пустим!— пробасил Кум Великий с другого конца стола.

— Нехай остается!

— Оставайся, Жарких! Хату тебе построим. А пока живи, где пожелаешь. Хоть у меня...—сказал Кум Малый.

Жарких оглядел людей.

— Идет, Митя, остаюсь!

— Чарку по этому случаю!

Все дружно подхватили тост, загремели стульями, потянулись к Жарких чокнуться.

В это время в дверь ввалился человек в мокром и грязном плаще.

— А-а, черти полосатые!— сказал он.— Дайте человеку с дороги!

— Господарь! — ахнул Верба и встал ему навстречу.— Я тебе, брат, сейчас такую чарку поднесу!

Жарких тоже приподнялся. Всматривается. Да это же Денисенко!

Закружилось перед глазами, зашумело...

...Ветер. Огромные бунты хлеба.

— Стой, бесова душа!

... На дороге шлейф просыпанного зерна.

— Тебя мать родила или кто? Подбирай!

Жарких поднимает глаза на вошедшего: да, перед ним Денисенко!

Люди окружили его, о чем-то спорят, что-то кричат.

Он прикрыл глаза, и опять вспомнилось:

... Денисенко рванул с себя пояс, и — раз! другой! третий!

... По спине его, как мальчишку, по спине!

Но что это? Верба обнимает Денисенко. Кум Великий снимает с него мокрый плащ. Малый Кум подносит ему чарку. Все толпятся вокруг Денисенко, и до слуха Жарких долетают слова:

— От господарь! От молодец! Чего задумает, того и добьется!

— Как ты ухитрился, Иван Петрович?

— Это только он сумел!

— А ну, показывай!

— Значит, будем сеять по-новому?

— Показывай, сколько привез-то?

Верба тянет Денисенко к двери. Про Жарких забыли. Прислонившись к окну, он видит:

У порога, в темноте, стоят грузовые машины. Вспыхнули фары. В кузове с карманным фонарем появился Верба. Свет фонаря освещает в кузове мешки. Верба щупает их.

— И черноколоску достал? Ай да господарь! Ну спасибо тебе!

Ночь. Верба и Жарких укладываются спать.

В е р б а. Ну мужик! Ну глыба! Я про таких в книгах читал, а тут вот перед глазами герой наших дней — Денисенко Иван Петрович! Работает как вол, днем и ночью. Двужильный он, что ли? В институте учится на заочном отделении. Недаром его прозвали господарем. На самом деле — господарь, хозяин! Как приехал к нам с Алтая, так каждый день мне: как бы нам, Дмитрий Алексеевич, урожайность повысить? Все научные институты замучил: научите, говорит, как повысить урожайность в наших условиях! И ведь нашел! Нашел!

Жарких молчит. Курит.

В е р б а. Есть тут неподалеку совхоз, у них ведутся опыты. Сеют, видишь ли, разные сорта. Одна клетка — пшеница скороспелая, другая клетка — сорт, который созревает позднее. Ты слушаешь?

Жарких курит, молчит.

В е р б а. А черноколоска — это устойчивый сорт, долго не осыпается. Ты понял, в чем тут суть? И урожайность повышаем и потери уменьшаем во время уборки... Ты куда?

Жарких накинул на плечи баян, потянулся за шапкой.

Ж а р к и х. Вот что, Митя. Спасибо за хлеб-соль. Не останусь я тут.

В е р б а. Да что это ты?

Ж а р к и х. Не по мне тут. Горячий я, сам знаешь. Беду наживу. И ты, чего доброго, со мной в беду попадешь. Одним словом, добра не жди, коль останусь. И не уговаривай! Прощай!

Ночь. Жарких идет по поселку.

Вот за окном «вечеряет» чья-то семья.

Вот женщины укладывают детей спать.

Стучит движок: в клубе показывают фильм.

Жарких остановился в нерешительности: не хочется ему уходить. Да и куда уходить-то?

Чей-то говор у крыльца.

Лушин голос:

— Бросил меня и ушел! Где его искать-то? Эх, милая, намучилась я с ним! Четыре совхоза поменяли, нигде ему не сидится. Все бегает от меня. Стыдится, что ли? А чем я хуже других?

— А ты будь гордой!— слышен голос другой женщины.— Не давай себя в обиду!

— Наталка!— вскрикнул Жарких и бросился к крыльцу.

— Ой, мамо!— Наталка испуганно отступила.—Кто это?

— Он, непутевый!— обрадовалась Луша.— Где ты пропадал?

Из темноты на свет, что идет из окна, выступил Жарких.

Наталка вскрикнула.

— Наталка!

Забыв про Лушу, Жарких протянул руки к Наталке. На секунду она оказалась в его объятиях.

Но вот она ловко высвободилась и церемонно протянула руку.

— Здравствуй, Савва!.. Вот так!

— Не знал я, что ты тут. Митя ни слова о тебе. Как живешь?

— Живу...

— Савва,— зовет Луша,— поедем домой.

Жарких молча глядит на Наталку.

— Ты изменилась, не узнать. Стала еще красивей.

Наталка польщена.

— А где же ты, Савва?

Длинная пауза.

— Теперь тут.— Жарких вскинул глаза на Наталку и добавил твердо:— С вами. Тут буду.

Идут по степи трактора. Их строй безукоризнен, как на параде. Но это не парад. В напряженном труде родилась сама собой эта дисциплина и красота.

Движутся прицепы — полевые фургоны, бороны, сеялки.

Гусеницы тракторов мнут жирную грязь.

В колонне и машина Жарких.

Степь кругом — не оглядеть! Посмотришь с высоты, и чудится: вся земля! Не только вспахать и засеять, но даже пересечь эти пространства не под силу человеку.

Снег еще лежит на полях. Местами блюдца воды.

Впереди Жарких идет гусеничный трактор.

Его ведет Наталка. Рядом с ней в кабине — Денисенко.

Сквозь мутное стекло Жарких видит, как Денисенко говорит что-то Наталке. Та смеется.

Вот Наталка пересаживается на место Денисенко, а тот садится за рычаги.

Решил помочь — сообразил Жарких.

Наталка между тем открыла дверцу, оглянулась назад.

Жарких обрадовался, махнул ей рукой.

Наталка на ходу спрыгнула вниз.

Жарких приостановился. Теперь Наталка забралась в кабину к нему.

Н а т а л к а. Бригадир спрашивает — приходилось ли тебе идти с машиной по льду?

Ж а р к и х. Больно заботлив твой бригадир! Уж как-нибудь...

Н а т а л к а. Он, оказывается, тебя знает! Вместе на Алтае работали?

Ж а р к и х. А что еще он про меня говорил?

Наталка смеется. Жарких сбоку следит за ней.

Наталка (*заметив в кабине баян*). Играешь?

Жарких. А что мне?

Наталка. Новые песни-то? Или старые все?

Жарких. Тебе какие милей?

Наталка (*вдруг*). Останови. Мне Дмитрия Алексеевича надо.

Жарких. Боишься со мной?

Наталка. Сказала, останови!.. Правда же, надо!

Машина стала, Наталка спрыгнула вниз.

Жарких. Слушай, а чего это возле тебя бригадир ошивается?

Здесь, внизу, Наталка чувствует себя свободней.

Наталка (*улыбнулась*). А где ж ему быть? Муж он мне или кто?

Жарких. Что?

Сергали, едущий позади, сделал большие глаза.

Трактор Жарких взревел и повернулся на месте, выворачивая серую грязь.

Голоса сзади:

— Эй, Савва!

— Что, заело?

— Он что, ошалел?

Жарких выравнял машину, вытер лоб рукавом.

А Наталка бежит вдоль колонны. Навстречу ей, опережая поток тракторов, ведет газик Верба.

Машина остановилась. Наталка села в кабину.

Наталка. Господарь поведет мой трактор сам. Не доверяет.

Верба. Добре.

Наталка. А я сама хочу!

Верба (*посмотрел на нее сбоку, улыбнулся*). Не лезь поперед батьки в пекло.

Река. Лед покрыт тонким слоем воды, но он еще крепок.

На том берегу виден полевой стан — одинокий фургон с мутными окнами да шеренга комбайнов, зимовавших тут с прошлого года.

Мертво в полевом стане.

Шумит прошлогодний камыш.

Верба проехал на середину реки и вылез из кабины. Топнул ногой.

— Пройдут?— спросила Наталка.

— Попробуем.

К берегу подходит колонна тракторов. Первой идет машина Денисенко.

— Давай!— машет рукой Верба и сам показывает дорогу.

Все водители вышли из кабин — смотреть, как господарь переедет через реку.

— Не выдержит. В обход надо.

— Ну да, в обход! Целый день киселя хлебать.

— Выдержит! Не по такому ходили!

Денисенко осторожно съехал на лед. Медленно движется машина.

Люди затаили дыхание.
Жарких курит, выглядывая из кабины.
Метр за метром. Метр за метром.
Напряженные лица Вербы и Наталки.
Денисенко машет из кабины Вербе: нельзя идти!
Верба кивает, он согласен.
Метр за метром. Трактор Денисенко движется вперед.
— Скажи хлопцам, чтоб разворачивались,— попросил Наталку Верба.— Пойдем в обход.
Наталка бежит к берегу.
Денисенко приближается к цели.
Вздох облегчения у всех.
Трактор вышел на противоположный берег.
— Ур-ра!— кричат трактористы.
Денисенко вылез из кабины и поднял вверх сложенные руки. Потом махнул в сторону: «В обход! В обход!»
— Хлопцы, в обход!— кричит Наталка, подбегая к берегу.
Вдруг — словно в нем сработала пружина — Жарких тронул машину вперед. Чуть ли не с места она взяла скорость и двинулась по следу трактора Денисенко.
— Стой! Назад!— кричит Верба.
— Назад, Савва!— голос Наталки.
Как бы не так! На лице Жарких упорство и ярость.
Трактор идет по льду.
— А что? Проскочит!— раздумывает Сергали.
— Жарких проскочит — я тоже пойду. Дудки! Целый день тащиться в обход!
Гусеницы трактора режут потемневший и ноздреватый уже лед. Рубцы тотчас заполняются водой.
На лице Жарких капли пота. Он уже и сам чует опасность, но поздно. Трактор на середине реки. Только бы проскочить!
Метр за метром. Метр за метром.
Вдруг лед треснул. Страшная черная линия в одно мгновение перечеркнула реку поперек и преломилась, как молния.
В ту же секунду трактор вместе с Жарких рухнул в воду.
Ахнули трактористы.
Закричала Наталка.
На момент закрыл глаза Верба.
Сосредоточенно жует папиросу Денисенко, стоя на другом берегу.
Неподалеку от стана валяется длинная жердь. Денисенко подхватил ее и бежит по льду.
Бежит к месту катастрофы Верба.
То место, где погрузился трактор, медленно затягивает льдинами. Секунда, еще две секунды...
На берегу облегченно вздохнули.
Жарких вынырнул. Он судорожно цепляется за льдины, но они слишком малы.
Верба выхватил из рук Денисенко жердь.
— Савва!

Жердь коротка. Верба делает шаг к краю полыньи и вдруг сам проваливается.

Гул пронесся по берегу. Трактористы бегут по льду к месту происшествия.

Вынырнув, Верба плывет к Жарких. Тот уже выбился из сил.

Верба обхватил его рукой:

— Держись, Савва!

Наконец отыскалось средство — канат. Сергали кинул один его конец Вербе, другой тянет сам. Люди помогают ему.

Верба и Жарких выбрались на лед.

— В фургон!— кричит Верба.

Верба и Жарких перешли на тот берег, где расположен полевой стан.

Ступив на берег, Жарких оглянулся.

На противоположном берегу, возле колонны тракторов, стоит Денисенко и молча смотрит на мокрого и жалкого Жарких.

— Сукин сын!— говорит Денисенко.

Жарких и Денисенко. Между ними река.

Трактора разворачиваются — колонна пойдет в обход.

В тракторном фургоне жарко от натопленной печки. Сушится одежда Жарких и Вербы. Оба переодеваются.

— Лихач! Мальчишка!— ругает Савву Верба, с трудом снимая сапоги.— На кой черт я с тобой связался! Теперь понятно, почему ты кочуешь из совхоза в совхоз. Не терпят! Еще бы!.. Герой!

Жарких молчит.

— Угробил машину!— продолжает Верба.— Сам себя чуть не угробил!

Вошла Наталка с охапкой дров.

— Как тут наш утопленник?— спросила она, и непонятно: чего больше в ее тоне — иронии или участия.— Жив?

Жарких молчит.

Верба топнул каблуком и пошел к выходу.

— Куда же вы, Дмитрий Алексеевич? — спросила Наталка.

— «Куда», «куда»! Надо думать, как машину выручать. Не будет же она под водой всю посевную...

Жарких рванулся, загородил дорогу Вербе.

— Митя, я сам!

— Еще номер! А ну ложись, растирайся спиртом!

Лицом к лицу — Верба и Жарких. Кажется, еще секунда — и один ударит другого. Пауза. Легким жестом Жарких отстранил Вербу от двери.

— Митя, пойми... Ты меня отругал, как друг. Я и сам понимаю, что виноват. Но я не хочу, слышишь, не хочу, чтоб этот ваш господарь куражился надо мной. Я должен сам вытащить машину. Сам! До их прихода, понял?

Хлопнула дверь. Это вышел Жарких.

— Настырный, черт!— бросил ему вслед Верба.

Трактор Наталки — тот, на котором переехал через реку Денисенко,— стоит возле самого берега. Есть еще газик. Жарких соображает, прикидывает. В руках у него трос.

— Держи!— говорит он, протянув один конец Вербе.— Зацепи на крюк и подай к самой реке, а то, боюсь, не хватит.

— Савва! — взмолился Верба.— Ледяная же вода!

— А это видал?— Жарких показал свои мускулы.

Наталка не может скрыть своего восхищения: Савва статен и красив.

С концом троса в руках Жарких по льду добежал до края полыньи.

Секунда — и Жарких нырнул в воду.

— Подай машину назад!— нервно приказал Верба.

Наталка влезла в кабину. Трактор двинулся и стал у самого берега. Верба надел конец троса на крюк.

— Наталка, дай твой платок!— крикнул он.

Жарких вынырнул и взобрался по тросу на лед.

Верба подбежал, накинул на него свою телогрейку и Наталкин платок.

— Брось ты! — с трудом выговорил Жарких и снял платок.— Баба я, что ли?

— Надеть!— рявкнул Верба.— И бегом!

Бегут к фургону — Верба без фуфайки и мокрый Жарких в платке.

Буксуют гусеницы трактора. Трос звенит, как струна. Другой его конец в реке. Трос разрезал лед, как ножом. Но трактор, находящийся подо льдом, не может взломать его снизу — лед еще крепок.

— Как Жарких? — спрашивает Верба.

Жарких растирает себя спиртом, наблюдая из окна фургона за Вербой и Наталкой.

Верба оглянулся и медленно двинул трактор вперед — еще одна попытка.

— Отойди!— машет он Наталке.— Лопнет трос — убьет!

Машина взревела, напрягая все силы. Напрасно!

Из наплыва в наплыв:

...Сапог Вербы нажимает педаль.

...Звенит трос.

...К трактору на помощь прицепили газик. Буксуют колеса машины.

...Звенит трос.

...Ночь. Газик и трактор стоят с зажженными фарами.

— Ничего не выйдет,— говорит Верба, опустив руки.— Надо сначала взломать лед.

Плывет месяц. Глуха-глуха степь! Фары машин едва пробивают густую тьму. Тихо.

Но вот что-то треснуло, что-то засопело — как будто потянулся во сне невидимый великан.

— Лед тронулся! — радостно закричала Наталка.

Действительно, тронулся лед. Вот уже вокруг троса целая сеть трещин.

— Давайте, Дмитрий Алексеевич!

Трактор медленно двинулся вперед.

За ним на тросе вышел из воды потопленный трактор. И в ту же минуту десятки фар осветили берег. Это приближались трактора, шедшие в обход.

Верба радостно распахнул дверь фургона.

— Савва! Вытащили! Только баян вот пострадал!— В руках у Вербы мокрый инструмент.

Но в фургоне тихо и темно. Верба зажег электрический фонарь.

— Тише. Он, кажется, спит,— сказала Наталка.

На полке неподвижно лежит Жарких. На лбу его крупные капли пота, лицо красное, он тяжело дышит.

— Доктора!— закричал Верба.

Неслышные шаги. Женщина в белом халате — Елизаровна. Спустилась по ступеням. Внизу ее ждет Верба.

В е р б а. Ну что, Саня?

Е л и з а р о в н а. Воспаление легких... Если не считать порезы, ушибы и зубную боль, это первый больной за три года. Ничего, все будет хорошо. Сердце у него, как мотор.

В е р б а. Можно к нему?

Палата. Возле единственной кровати Жарких сидит Луша. Лицо у Луши опухло.

Л у ш а. Ой, боже мой! За что такие наказания?

Ж а р к и х (*стонет*). Уйди, зануда!

Вошел Верба в халате. Жарких его не видит.

Ж а р к и х. Ты бы лучше узнала, как там с трактором.

Л у ш а. Сдался он мне, твой трактор!

В е р б а. Все в порядке. Наталка Глушко взяла его под свой контроль... Лежи, лежи!

Л у ш а (*ворчит*). Контролерка! Мужа бы контролировала!

Ж а р к и х. Уйдешь ты или нет?

Верба делает знак Луше, та неохотно уходит, причитая и ахая.

Ж а р к и х. Митя, ты прости меня. Вот встану, я еще покажу! Я им всем покажу! Подумаешь господарь! Крохобор! Наталка и Денисенко! Черт знает что!.. А помнишь, ее дразнили в селе «хлопчик в юбке»? Вот тебе и хлопчик!

Бежит Наталка. В одной руке кусок пакли, другой она придерживает карман комбинезона. Выронила из кармана гайку, не заметила.

Наталка смеется. Косынка сбилась с головы, спутались на ветру волосы. Оглянулась.

Денисенко догоняет ее. Он подобрал потерянную гайку, затем сделал еще усилие и догнал. Денисенко взял жену на руки и понес.

— Дурень! Ведь смотрят же!

— Нехай!

Вдали полевой стан. Видны люди: они действительно наблюдают за господарем и Наталкой.

— Пусти!— отбивается Наталка.— У меня машина не готова. Все по винтику разобрано.

— Нехай разобрано, нехай!

Они сидят на пригорке.

Н а т а л к а. Не пойму я тебя. Почти год живем, а не могу привыкнуть. То ты как бирюк. То — как с луны свалишься... Какой же ты на самом деле?

Д е н и с е н к о. Как есть. Весь перед тобой.

Н а т а л к а. Ты ревнивый?

Д е н и с е н к о. Нет!

Н а т а л к а. А если мне какой хлопец понравится?

Д е н и с е н к о. Нехай понравится. Все равно ты никуда от меня не уйдешь. Слишком я тебя люблю.

Пауза. Наталка кусает соломинку, смотрит в степь.

Н а т а л к а (*размышляя*). Вот возьмем тебя. Добрый, щедрый, простодушный. Так? Все тебе ясно. Сомнений у тебя нет. Любишь — так на всю жизнь. Так или не так? Ходишь по земле как хозяин...

Денисенко смеется.

Н а т а л к а. Откуда ты такой взялся? Налетел как гроза, как божье наказание. Не успела даже подумать.

Д е н и с е н к о. Жалеешь?

Наталка молчит, смотрит в степь.

Д е н и с е н к о. Чего ты во мне ищешь? Я же самый обыкновенный!

Н а т а л к а (*размышляя*). Вроде обыкновенный, и все-таки — нет! А Жарких, по-твоему, обыкновенный?

Д е н и с е н к о (*с легкой иронией*). Вот Жарких действительно необыкновенный. Никто не может с трактором под лед провалиться, а он может.

Н а т а л к а (*встала*). Я знаю, ты его ненавидишь. Ты даже не хотел брать его в свою бригаду. Злой ты, Иван!

Д е н и с е н к о. Тебе видней, может, и злой! Кроме треска, от него ждать нечего. Если бы Верба не настоял... Куда ты?

Наталка решительно идет к стану. Денисенко догоняет ее.

Д е н и с е н к о. Ну вот! Не сердись. Я в общем его... уважаю.

Н а т а л к а. За что же?

Д е н и с е н к о (*подумав*). За то, что он твой земляк.

Наталка вспыхнула и побежала прочь.

Полевой стан. Двигатель трактора разобран по деталям. Наталка собирает карбюратор. Пропала гайка. И под трактором нет, и карманы вывернула — нет гайки.

Денисенко с трактористами стоит в стороне. Все улыбаются, наблюдая за ней. Затем Денисенко ловко бросает гайку Наталке под ноги.

Наталка подняла гайку, оглянулась. Сергали смеется. А Денисенко как ни в чем не бывало, жестикулируя, разговаривает. Значит, это Сергали подшутил. Наталка погрозила ему. Подняла голову вверх.

В небе звенит жаворонок. Купается в небесной сини восторженная птица. Над землей щедрое солнце.

Трель жаворонка вытесняют монотонные точки-тире радиотелеграфа.

Жамиля — она телеграфистка— принимает радиограмму.

— «По сведениям областного бюро гидрометеослужбы,— читает она,— на протяжении мая ожидаются дожди, местами сильные ливни и грозы...».

На лице Жамили испуг. Подняла голову.

Календарь. 16 апреля.

Возле конторы народу — не протолкнуться. Стоят грузовики, подводы, бензовозы, несколько тракторов с платформами на прицепе. На платформах — походные кухни, домашний скарб. Все это пригодится в поле.

Бабки с узлами, дети — все от мала до велика здесь, у конторы.

Трактористы в новеньких комбинезонах — только что получены спецовки — суетятся возле дверей.

И, конечно, баянист тут же. Молодежь образовала круг — танцует.

Кажется, что это не совхоз, а вокруг штаба ревкома стоит рабочая гвардия. Выкрики, шум, движение, снуют вестовые. Полная мобилизационная готовность.

В коридор не пробраться. В кабинете директора летучка. Некоторые поднимаются на носки, желая разглядеть, что происходит в кабинете. Но увидеть ничего нельзя.

По «беспроволочному телеграфу» передается из уст в уста:

— Тищенко! Где Тищенко?

— Есть Тищенко! — голос из задних рядов.

— К директору!

Кое-как образуют проход, и Тищенко исчезает в коридоре.

Из кабинета выходят те, кто уже получил задание. Люди возбуждены — видно, в кабинете жаркие дела!

Толстый Редченко еле выбрался из коридора.

— Что, кум?—спрашивает его Журавель.

— Свинарей в прицепщики,— сообщил Кум Малый.

— А ты?

— А я шо? Я могу и трактористом. Курсы кончать не треба.

— Ну? Дали? — сгорает от любопытства Журавель.

— А ты как думал? Тебе, пожалуй, не дадут машину. Лучше, кум, не проси. Ты ко мне на прицеп подавайся.

— Я? К тебе на прицеп? —возмутился Журавель.— Жалко мне тот трактор, на котором ты поедешь бороновать.

— Журавель! Василь Журавель! — голос из коридора.

— Есть Журавель!

— К директору!

На грузовик громоздится бабка.

— Лезь, бабуся!— одобряют трактористы.— Будешь кашу варить.

— Спасибо, дедуся! — обиделась бабка.— Я еще сяду к тебе на плуг.

— Ого! — так и грохнули трактористы.

— Хлопцы! Товарищи! — слышно через окно конторы.

— Тише! Дайте послушать! Директор говорит!

Наступила тишина, смолк баян. Прекратились танцы.

По мере того как говорит директор, аппарат въезжает в кабинет. Мы видим пожи-

лого человека с орденскими колодками на груди. Это директор совхоза Коломиец. Рядом с ним Верба. Тут же главный агроном, главный инженер совхоза и бригадир Денисенко.

— Природные условия в этом году складываются плохо,— говорит директор.— А вам известно, что наша партия приняла решение повысить урожайность зерновых, чтобы создать в стране изобилие продуктов. Мы должны сделать все, чтобы выиграть битву за урожай. Пусть каждый, не считаясь со временем и со своей специальностью, работает в поле так, чтобы о нас сказали земляки на Украине: «Молодцы, целинники! Опять не подкачали! Гордимся вами!» И вся страна скажет нам спасибо!

...И началось!

Вербе и Коломийцу — они едут в «газике» — видна вся степь.

Она гудит от тугого ветра, от весеннего гула машин.

— Смотри, Владимир Иванович!

За ветром не слышно слов Вербы, но его жесты, лицо, волосы, весь он — порыв, полет, песня.

Зернопульт гонит пшеницу. В мешки! В мешки! Грузчики едва успевают, хотя они стараются, хотя пот с них градом, а ритм такой, что чихнуть некогда.

Газик подлетел сюда и стал как врытый.

«Они не справляются! У них прорыв!»— кричит Верба.

О словах можно догадаться лишь по жестам — их не слышно за ветром, за шумом большой работы.

Верба наваливает на себя мешок.

Коломиец делает то же.

А на другом конце поля мчится на мотоцикле Жамиля. В багажнике — завтрак для трактористов: бутылки с молоком и бутерброды.

Жамиля останавливается возле агрегата Кума Великого. На тракторе мелом выведена надпись: «Семья Журавеля».

Жамиля подает бутерброд Куму Великому и Петровне.

— Вас перегоняет Кум Малый! — кричит девушка и тотчас спешит дальше.

Кум Великий, который принялся было за бутерброды, вдруг засопел, показал кому-то кулак, взялся за рычаги.

Мчится Жамиля на мотоцикле. Вот агрегат Кума Малого. Снабдив завтраком Редченко и его жену, Жамиля кричит:

— Вас перегоняет Кум Великий!

Кум Малый не понял. Рот у него набит едой.

— Та щоб тебе подавиться!— кричит ему с прицепа жена.— Кум нас перегоняет!

Мчится Жамиля, хохочет.

Вот агрегат Денисенко. Прицепщиком у него молодой парнишка Максим. Сам Денисенко оброс и почернел.

— Сбрехало твое бюро? — кричит он, смеясь, подъехавшей Жамиле.

— Сбрехало! — радуется девушка.

Она протягивает Денисенко завтрак.

— Как там Наталка?

— Стоит,— вздохнула Жамиля.

Денисенко выскочил из кабины.

— Максим, за штурвал! Я скоро! А ты,— говорит он Жамиле,—будешь на прицепе. Знаешь — что к чему?

— Знаю! Знаю! — обрадовалась девушка.

Денисенко садится на мотоцикл Жамили.

Наталка лежит под трактором. Она сердится, торопится, но, как видно, ничего у нее не клеится.

Услыхала шум мотоцикла. Это господарь.

— Что у тебя?

— Коробка передач...

Денисенко лезет под трактор. Наталка слышит, как он честит Жарких:

— Лихач, трескун! Мало я ему всыпал в свое время... А ну сядь, включи первую!— кричит он Наталке.

— Уходи! — сказала Наталка.— Моя машина! Я ремонтировала, я и буду тут! «Мало всыпал»! Тебе бы дать волю!

— А что это ты так его защищаешь? — Денисенко вылезает из-под трактора.

Наталка выпрямилась, гордо сверкнула глазами.

— Хочу так!

Денисенко смерил ее с ног до головы.

— Настырная! Все вы — и ты и твой Жарких — одной породы! Говорю же — не справишься!

— Ну, это мы посмотрим!

Денисенко хотел было что-то сказать, но раздумал, с досадой махнул рукой.

Наталка села в кабину. Двинулся трактор. Бороны поползли змейками по весенней черной земле.

Земля от горизонта до горизонта.

Наплывами заголовки газет:

*«Бригадир Денисенко—новатор».*

*«Равняйтесь на бригаду Денисенко».*

Портрет Денисенко в газете.

Газета в руках Жарких. Савва с интересом разглядывает портрет.

— Савва! — зовет Елизаровна. Она стоит у косяка двери и видит его с газетой.— Ты чего не спишь?

— Долго мне лежать в этой клетке?

— Придется полежать! — Елизаровна подходит к его кровати и достает термометр.— Вот уже хорошо... Спи.

Жарких накрылся одеялом.

Елизаровна погасила свет.

Жарких вздохнул, повернулся на другой бок. Не спится.

На полу возле кровати лежит газета. Он поднял ее.

С газетного листа при свете луны счастливо улыбается Денисенко.

Сон Жарких

Вдруг лицо ожило. Денисенко шагает по земле. Грудь его в орденах. Рядом с ним Наталка в праздничном платье, и тоже вся в орденах.

И долго так, взявшись за руки, идут они по земле. Это пашня. А потом уже не пашня это, а молодая пшеница.

Гремит музыка.

Но что это? Не Денисенко уже рядом с Наталкой, а он, Жарких.

Жарких и Наталка поднимаются по ступеням. Мраморные ступени. Они широки и торжественны.

Дворец. Множество людей, и все приветствуют их, перед ними расступаются, им аплодируют.

Какой-то человек на трибуне — непонятно кто — говорит о них, о Наталке и Жарких:

— Вот герои целины! Это они кормят нас! Слава им, слава!

Жарких вглядывается в лицо говорящего. Да это же Верба!

Он толкает Наталку. Та кивает ему — она тоже узнала Вербу.

— За трудовые успехи Правительство присваивает Савве Жарких звание Героя Социалистического Труда и награждает его ценным подарком — автомобилем «Волга».

Ливень аплодисментов.

Мчится «Волга» по широкой дороге. Жарких сам ведет машину, везет свою любимую сам.

— Куда ты хочешь, моя зоренька? Говори!

— На Украину хочу, в наше село.

Стремительная панорама: цветут сады Полтавщины.

Машина едет по селу.

Выходят из хат люди — подивиться на героев.

— Кто это?

— Как кто? То ж наш Савва! А то Наталка Глушко!

— О, какие они красивые и богатые!

Машина останавливается у дома, и навстречу выходят старые родители Саввы.

— Спасибо тебе, сынку, спасибо.

И вдруг — что это? Вовсе не Савва с Наталкой перед родственниками, а снова Денисенко. Держа Наталку под руку, Денисенко ведет ее по улице села...

Жарких вскочил. Бешено стучит сердце. Нет, это не сердце. Это стучит мотор: близко, где-то возле центральной усадьбы, работают трактора.

В руках у него газета с портретом Денисенко. Жарких скомкал ее, швырнул.

Звук мотора удаляется...

За ширмой, где дежурит Елизаровна, слышны голоса.

В е р б а. Неважные дела, Саня. Просто не знаю, как быть. Вот-вот грянут дожди. А впереди — страшно подумать... Отпусти из больницы медсестру Машу, пусть поможет в поле.

Е л и з а р о в н а. Может, лучше я? А она пусть тут...

В е р б а. Нет, Саня, ты врач. Мало ли что...

Жарких слышит, как скрипнула дверь. Это вышли Верба и Елизаровна. Он вскочил. Ни минуты раздумья! Там, в поле, не хватает людей, а он...

Жарких крадучись подошел к окну. Небольшое усилие — окно выставлено. Рев моторов ворвался в палату. Жарких исчез в черном прямоугольнике окна.

Поле. Ночь. Яркие, светящиеся точки — это фары тракторов. Степь гудит.

За штурвалом трактора Денисенко. В свете фар виден человек, идущий прямо на слепящий луч.

— Эй, кто там? Сторонись! — кричит господарь.

— Моя машина?— подошел Жарких.— А ну вылезай!

— Жарких? — удивился Денисенко.

— Вылезай — сказал! — рявкнул Жарких, забираясь на гусеницу.

— Вот что! — Денисенко старается перекричать гул мотора.— Мы тут сеем разными сортами...

— Разберусь! Подумаешь, академик! Выматывайся!

Господарь, глянув на пижаму Жарких, просиял.

— Савва! Удрал?.. Ну молодец!

Он пропустил его в кабину, а сам спрыгнул на землю.

— Эй, господарь! — кричит сквозь шум мотора Жарких.— Супруге привет!

— Хорошо! — отозвался Денисенко.

Трактор двинулся. А Денисенко остановился и озадаченно посмотрел ему вслед.

Утро. По поселку идет Луша. В руках у нее знакомая нам корзина.

На ветру трепещет листок бумаги, приклеенный к двери: «Бухгалтерия в поле».

Луша идет дальше. Дома все открыты — люди уехали, оставив все. Тут живут одной семьей, не от кого запираться.

Лушина душа, однако, не выдерживает: она вошла в хату Кума Великого, нашла на подоконнике замок, заперла дверь, а ключ повесила на гвоздь.

Школа. «Все в поле» — написано мелом на двери.

Почта. И тут—то же.

Наконец больница. Луша вздохнула, полюбовалась пирогами в кошелке и переступила порог.

Ни души.

— Савва!

Никто не отозвался.

Палата, где лежал Жарких, пуста. Ветер гоняет по полу газетный лист.

Луша вышла на порог. Заглянула в кошелку. Напрасно она несла все это!

Пусто. Одиноко. Ни звука.

Луша села на порог, уронила голову на руки.

Степь гудит. По краю неба медленно ползет туча. Дует порывистый ветер.

За рычагами трактора Жарких. Он оброс, в глазах упорство, ярость.

— Эй, Максим! — кричит Жарких прицепщику.— Смотри у меня!

— Порядок! — машет ему Максим.

Сыплется зерно из сеялок. Земля принимает посев.

Растет, приближается туча. Вот она уже заняла полнеба.

Денисенко смотрит на тучу, высунувшись из кабины трактора.

...Кум Великий и Журавлиха...

...Жамиля...

...Верба и Коломиец. Они в фургоне склонились над картой.

— Еще бы день — успели! — говорит Верба.

Он подходит к окну. Небо темное — туча неумолимо надвигается.

Полевой стан. Горят костры. Женщины кормят трактористов, пришедших со смены. Едят тут же на земле, поглядывая на тучу.

Возле костра сидит Луша. Ей чужды все эти волнения. Но и она смотрит на тучу.

И опять поле. Жарких за рычагами машины. Вдруг среди степи он выходит из кабины и падает в борозду. Сон свалил его, как косой подкосил.

Штаб — фургон. Влетает Сергали с улыбкой во все лицо:

— Кончил, Дмитрий Алексеевич!

Верба ставит галочку на карте.

Вваливается Журавель:

— Мой агрегат закончил!

Еще одна галочка на карте.

Звонит телефон. Верба поднимает трубку.

— Владимир Иванович, бригада Тищенко закончила сев!

Коломиец ставит галочку на карте.

Только повесил трубку Верба, а телефон звонит снова:

— Седьмая бригада Стаднюка закончила сев!

Растет и растет туча. Вот уже все небо заволокла мгла. Остался крошечный просвет.

За рычагами — Жарких. Скорей! Скорей! Он вытирает пот.

Денисенко бежит по пашне.

— Кончили, хлопцы! Ура! — кричит он.

— Урра! По-нашему!

Бежит Денисенко по пашне. Ветер сорвал с господаря шапку. Косо полоснул по земле дождь, сверкнула молния.

Денисенко остановился. Вода льет с него ручьями, зато лицо у господаря счастливое.

— Успели! Успели! — кричит он.

Хлещет дождь по земле, тушит костер. Но теперь не страшен дождь, теперь он — радость: земля засеяна.

Трактористы спешат укрыться в фургоне. Смех. Шум. Кто-то рванул гармонь.

Денисенко входит в фургон. Ему сейчас хоть в пляс. Он подтянул ремень, подкрутил воображаемые усы...

И вдруг замер.

Из двери фургона сквозь завесу дождя видны Жарких и Наталка. Они стоят, как после долгой разлуки, и не могут наглядеться друг на друга. Гроза им нипочем.

Беспомощное лицо Денисенко.

И такое же беспомощное выражение лица у Луши. Она стоит у потухшего костра и смотрит на Жарких и Наталку.

Наталка и Жарких смеются.

— Сыграй, Савва!

— Баяна нет.

— У хлопцев гармонь.

— Не то...

Луша поднимает свою корзину и медленно идет по грязи прочь от полевого стана. Молния осветила на миг огромную степь и одинокую Лушу.

— Скоро мы с Иваном в город поедем,— по-детски хвастает Наталка.

— Зачем? — спросил Жарких, любуясь ею.

— Экзамены сдавать. Приезжай и ты.

— А Иван? Он не ревнивый?

— Что ты! Совсем не ревнивый!

Наталка хохочет.

Денисенко в дверях. С крыши льет на него струя воды, но он не замечает этого. Тяжело прокатился гром.

От горизонта до горизонта ветер гонит волны по молодым всходам пшеницы. В зеленом океане, как затерянный островок,— центральная усадьба совхоза. В конце усадьбы — ферма. Забор огораживает постройки, крытые шифером. Возле свинарника, греясь на солнышке, сидит Кум Малый с газетой в руках. Журавель везет тачку с навозом.

— Кум, а кум!

— Чего тебе?

— От, кум, в газетах пишут, что целина — в первую очередь зерновая база. Так что мы с тобой, кум, на втором плане. От я сижу и размышляю: Савва Жарких на тракторе работает — ему почет. Я уж не говорю про господаря — о нем все газеты писали. А про нас с тобой, кум, ни строчки. Потому что — свинари!

— Пособи,— просит Журавель, принимаясь за тачку.

Редченко идет рядом.

— Говорят, животноводство развивать. Мы развиваем...

Журавель сопит, везет тачку. Однако слова кума западают ему в душу.

— Если б нам, кум, такое животноводство развить, как на Полтавщине! — мечтательно поднял глаза вверх Кум Малый.— Помнишь, какого хряка я на выставку возил?

— Подумаешь, твой хряк! Моя Хризантема взяла первую премию.

— Твоя Хризантема? —удивился Редченко.— У твоей Хризантемы ребра были наружу.

Кум Великий возмутился. От неловкого движения тачка его опрокинулась, и навоз вывалился.

— Чтоб у тебя язык вспух! — в негодовании воскликнул Журавель.— Нагружай теперь сам!

— Нет, кум, сам нагружай! — невозмутимо проговорил Кум Малый.— Я с фермы ухожу. В трактористы подаюсь.

Кум Великий так и присел от удивления.

— Как, в трактористы? А я?

— А ты, кум, без меня будешь развивать.

На ферме появился Жарких.

— Верба тут?

— Савва! — обрадовался Журавель.— Хорошо, что зашел! Погляди на моих хряков. Стоят они доброго слова?

— Это как — на твоих?! — не понял Кум Малый.— Может, ты, кум, один их выкормил?

— Ты ж в трактористы подаешься! Значит, на ферме я хозяин. Пойдем, Савва, посмотришь!

Он подхватил Жарких под руку и повел к свинарнику.

— Постой, постой, Савва! Я тебе сам покажу.— Кум Малый схватил Жарких за другую руку.— Какой из него свинарь, он же хряка от свиньи отличить не может!

Савва посмотрел сперва на одного, потом на другого, хмыкнул и, ничего не сказав, бросился назад в ворота.

Оба кума растерянно посмотрели ему вслед.

Савва бежит по поселку.

У конторы в окружении трактористов стоит Верба.

— А чего бы тебе, Сергали, скажем, не учиться заочно? — говорит Верба. — Смотри, вот господарь уехал сдавать экзамены. Гляди, через год-два — агроном. И Наталка за ним тянется. Ты учись и тяни за собой Жамилю.

Как вихрь налетел Жарких.

— Митя! Пусти меня в город! Душой прошу!

— Зачем тебе?

— «Зачем», «зачем»! Пусти! — Жарких замялся и, не находя веской причины, вдруг выпалил:— Баян куплю!

Верба оглядел трактористов.

— Баян?.. Баян, конечно, вещь нужная. Как, хлопцы?

Омск — большой старинный город. Река Омка — приток Иртыша—рассекает его пополам. По берегам реки парки. Оттуда доносится музыка. Вокруг много нарядных людей.

А рядом с парком — новостройки. На улицах — груды песка и асфальта, штабеля леса и железобетонных блоков. Улицы изрыты канавами. Лязг металла, выкрики крановщиков, грохот экскаваторов, синие вспышки электросварки. И над всем этим — широкий, полный восторга вальс.

Нет, не стар город Омск. Он совсем еще молод!

Иртыш огибает его полукольцом. По реке идут большие пароходы. Работяги-буксиры тянут невероятной длины баржи. По понтонному мосту, соединяющему город с землями целинных совхозов, идут потоки грузовиков.

Жарких бродит по городу.

«Общежитие студентов сельскохозяйственного института»—табличка на двери. Жарких входит в дверь.

Скучающий вахтер разводит руками:

— Ушли, милый, ушли...

— Куда?

— Да кто ж их знает?.. Стой! Кажись, говорили, в универмаг...

Центральный универмаг! Он занимает чуть ли не весь квартал. Где тут найдешь Наталку?

Жарких уже потерял надежду. Он бесцельно бродит по магазину, его толкают со всех сторон.

Вдруг...Наталка! Стоит возле кассы.

Жарких рванулся туда, растолкал людей.

На него удивленно глянула незнакомая женщина.

Жарких разочарованно опустил руки.

И опять толпа стала бросать его из стороны в сторону.

На втором этаже вдоль прилавков идут Наталка и Денисенко. В руках у господаря учебник английского языка, у Наталки — покупки.

— Пойдем, Ваня, хватит!— просит Наталка.—У тебя через час экзамен.

— Нет, мы должны купить тебе пальто.

Наталка и Денисенко исчезают в толпе.

Отдел музыкальных инструментов. Савву осенила мысль.

— Покажите баян!

И тотчас новенький, с перламутровой отделкой инструмент явился перед ним.

— Петь можно?

— Что?— не понял продавец.

Наталка примеряет меховое манто. Продавцы и публика любуются женщиной. А Денисенко смущен. У него такое чувство, будто любуются им.

С нижнего этажа донеслась песня:

Ніч яка, господи, місячна, зоряна!
Ясно, хоч голки збирай.
Вийди, коханая, працею зморена,
Хоч на хвилиночку в гай.

— Савва! — вскрикнула Наталка, узнав голос Жарких.

И побежала на песню.

Среди продавцов переполох.

— Эта шуба стоит пятнадцать тысяч!— слышит Денисенко голоса продавцов.

— Так почему вы волнуетесь?— обиделся господарь.— Пожалуйста!

Он достает деньги и на глазах изумленных продавцов выкладывает их на прилавок. Оглядывается по сторонам: убежала! Едва услышала его голос, убежала!

— В кассу, пожалуйста! — говорит продавец, подавая господарю чек.

Денисенко машинально, как во сне, направился к кассе.

Наталка в сопровождении Жарких поднимается наверх. Она сияет.

— Ты смотри! — говорит она, подойдя к господарю.—И в самом деле Савва!.. Смотри, Савва, хорошее пальто мы купили?

Жарких одобрительно улыбается.

В салон меховых изделий вошли иностранные туристы. Среди остальной публики они сразу видны по ярким костюмам, очкам и фотоаппаратам. Один из них, с резко очерченным лицом и трубкой в зубах, обвел скучающим взглядом салон и остановился на красивой женщине в меховом манто.

Жарких в обнимку с баяном любуется Наталкой.

Денисенко нервничает: ему неудобна, неприятна, в конце концов унизительна роль мужа при жене, которой все любуются.

Турист с трубкой (*по-английски*). Кто эта дама?

Переводчица (*подойдя к Наталке*). Наши гости, коммерсанты Великобритании, хотели бы познакомиться с вами.

Для господаря это капля, которая переполнила чашу. Он заслонил собой Наталку.

— Это моя жена.

Потом подумал и то же самое сказал по-английски.

Жарких рот разинул от удивления: Денисенко говорит по-английски!

Турист с трубкой. Она очень красива. Передайте ей мой комплимент.

Наталка (*по-английски*). Благодарю вас.

Иностранцы дружно сказали «о!», услышав родную речь из уст красивой леди.

Один из туристов. Позвольте узнать, кто вы?

Денисенко (*опять заслоняя собой Наталку. По-русски, потом по-английски*). Она трактористка. Работает в совхозе.

Среди англичан легкое замешательство: они не могут в это поверить.

Переводчица (*видя, что господарь и Наталка не все понимают*). Гости удивлены. Они спрашивают — сколько стоит ваше манто?

Денисенко (*по-английски*). Пятнадцать тысяч.

Вокруг собрались люди. Кто-то из англичан щелкнул фотоаппаратом.

А Жарких как разинул рот в начале беседы, так и продолжает стоять с разинутым ртом. Вот так господарь!

Один из туристов. А вы? Кто вы?

Денисенко. Я рабочий, Денисенко Иван Петрович.

Турист. Сибиряк?

Денисенко (*по-английски*). Я с Украины. Из Киевской области.

Турист. О, Киев!

Денисенко. А жена моя, Наталья Глушко, из Полтавской области.

Турист. Давно женаты?

Денисенко. Недавно. (*Растерялся, оглянулся на жену.*) Как сказать, что еще нет года?

Наталка подумала и подсказала.

Денисенко (*воодушевляясь*). Мы встретились в этом городе на вступительных экзаменах в институт, год тому назад.

Турист. Как же так? Вы работаете и учитесь?

Денисенко. Да. Заочно. (*Переводчице.*) Как сказать — заочно? Кстати, через полчаса мне сдавать экзамен по английскому языку.

Смех, одобрительные голоса.

Один из туристов. О! Вы обязательно сдадите ваш экзамен! Желаем вам удачи!

Денисенко. Спасибо.

Туристы отошли. Денисенко, как после трудной работы, вытер лицо платком.

Наталка сняла свое пальто. Продавец упаковывает его.

— Наташа, я пойду,— говорит господарь.— А то опоздаю.

Он глянул на скисшего Жарких и, желая хоть как-то показать свое внимание к нему, добавил:

— Погуляй пока с Саввой. В кино, что ли, сходите...

Аудитория в институте. Денисенко стоит перед экзаменационным столом. По складам читает он текст. Но мысли его не здесь. Он смотрит в книгу, а сам видит:

...Наталка бежит по лестнице вниз: «Это Савва! Савва!»

— Вы, вероятно, не успели подготовиться?— слышит Денисенко голос экзаменатора.— Очень жаль. У вас такие высокие оценки по остальным предметам!.. Что ж, придется еще раз зимой...

Денисенко понуро выходит из аудитории.

Вечер. Уже пустеют улицы. Жарких с Наталкой идут по городу. Идут и молчат. Жарких устал нести свой баян в футляре. Он с ожесточением перекладывает его из одной руки в другую.

Наталка. Что с тобой, Савва? Ты какой-то странный.

Жарких молчит.

Наталка. Я так обрадовалась, когда услышала тебя в магазине... Это только ты так можешь — взял и запел!

Жарких постепенно оттаивает. Он смотрит сбоку на Наталку. У нее блестят глаза, ей, видно, нравится идти с ним по улице.

Н а т а л к а. Ты хорошо поешь, Савва! В тебе, наверное, сидит артист!

Ж а р к и х. У артистов есть поклонники... Вообще такого, как я, не за что любить. Ростом верзила, а толку чуть. Как необъезженная лошадь. Вспышка, взрыв, удар — это я могу. А сила не в том. Сила — это ровное горение. Вот как у господаря... А меня не за что любить!

Н а т а л к а. Что ты, Савва! Каждый человек интересен по-своему. Вот я тебя люблю таким, какой ты есть.

Ж а р к и х. Ты? Меня любишь? Неправда!

Н а т а л к а. Правда!

Жарких ошалел. Он хочет обнять ее, но баян! Жарких поставил его на землю и, раскинув руки, пошел навстречу Наталке.

Ж а р к и х. Наталка! Песня моя! Бросим все! Уедем с тобой! Сейчас же, куда захочешь!

Н а т а л к а (*невольно отступила*). Что ты, Савва! Ты не понял меня... Я хотела сказать: ты мне родной человек. Понимаешь? Как брат...

Что стало с Саввой! Он оцепенел. Потом кинулся к Наталке, схватил ее за руки и так сжал, что та вскрикнула. И вдруг оттолкнул ее от себя, повернулся и побежал прочь.

Ошеломленная Наталка смотрит в темноту. Тишина. Слышен только гулкий топот сапог по асфальту. Это уходит Жарких. Но вот шаги стихли.

На краю тротуара лежит забытый Жарких баян.

Наталка бережно подняла его.

Город. Ночь. В окнах домов гаснут огни.

Степь огромна. Степь — как океан. Дует сильный ветер. Он клонит к земле пшеницу, рвет волосы и одежду на Савве. Жарких стоит без шапки среди океана пшеницы. Некоторое время он стоит на ветру. И вдруг упал, словно его подкосили.

...Четко вызвездило небо. Жарких стоит один посреди ночного степного царства.

— Люблю-у! — кричит он во всю силу.

Голос замирает в пространстве. Степь молчит.

...Рассвет. Над степью встает солнце. Жарких, весь мокрый, со спутавшимися волосами, обросший, идет по степи.

С дальней точки мы видим: человек остановился, постоял минуту и побрел в другую сторону.

— Ровней, Сергали! Да ровнее же!.. Вот так! Девчата, натягивайте брезент!.. Что тебе, Максим?

— Насчет солярки.

— Пошел бензовоз. Сергали, яму для столбов! Ямы копайте!

Господарь—как полководец среди великого войска. Ставят палатки, роют ямы, вбивают колья, натягивают брезент. Грохот, стук, лязг металла: трактористы готовятся к раздельной уборке. Девчата моют окна в фургоне, прибивают лозунги и плакаты. Из новенького репродуктора то и дело доносится чей-то бас:

— Внимание! Внимание! Даю пробу!.. Говорит радиоузел совхоза «Полтавский».

— Иван Петрович, не хватает двух кроватей!

— Смотрите, Иван Петрович, так?

— Иван Петрович, я корреспондент областной газеты. Расскажите, как вы будете убирать хлеб.

— Денисенко, к телефону!

Денисенко рвут на части. Он всюду — то возле девчат, то среди трактористов.

—Анюта, насчет горилки плакат был. Повесь, чтоб глаза мозолил... Вы корреспондент? Очень рад. Сейчас займемся.

— К телефону, Иван Петрович!

Господарь бежит в фургон.

— Внимание! Внимание! Во всех бригадах совхоза «Полтавский» идет подготовка к уборке,— вещает репродуктор.—На полях уже началась выборочная косовица. Обкашивают клетки Стаднюк, Тищенко...

Фургон. Тут помещается контора бригады.

— Завтра приступаем к обмолоту хлеба из рядков! — кричит что есть мочи в телефонную трубку господарь.

Девушки прибивают плакаты.

— Владимир Иванович, ты помоги мне машинами! — кричит в трубку Денисенко.— Зерно сухое, сразу можно возить! Тише вы, свиристелки!.. А? Что?.. Ах, Жарких!

Вдруг господарь погас, словно на него дунули.

— Нет, не вернулся. Откуда я знаю — где!.. Слушай, Владимир Иванович, он у меня в печенках сидит. С удовольствием подарил бы его другой бригаде!.. Алло! Алло!

Господарь дует в трубку, крутит ручку. Разъединили. Он плюнул и вышел из фургона.

С реки, держа в руках охапку сухого камыша, идет Наталка. На ней ситцевый сарафан, в ушах голубые сережки.

Денисенко любуется женой, идет ей навстречу.

— Давай помогу!

— Сама...

— Звонил директор. На днях из города приедут студенты на подмогу. Из Москвы вышли эшелоны с людьми. Веселая жизнь начнется!

— Савва не вернулся?

Денисенко опять поблек. Молча смотрит в степь.

— Может, с ним случилось что. Неужто в тебе нет сердца? Даже не поинтересуешься!— Наталка сердито глянула на мужа.

Денисенко молчал. Наталка оглядела его с головы до ног, пожала плечами и повернула к кострам.

Горит костер. Журавлиха готовит ужин для трактористов, подбрасывает камыш в костер. Рядом Наталка.

— Никуда он не денется,— слышит Денисенко голос Журавлихи.— Небось надоели холостяцкие харчи, вот и подался к своей Луше на пироги.

Наталка сидит как на иголках, поглядывая в степь.

Вот к полевому стану подъезжает машина. Наталка вскочила и бросилась ей навстречу.

Денисенко незаметно наблюдает за ней.

Он видит, как из «газика» вылез Верба, как Наталка, отчаянно жестикулируя, о чем-то просит его. Верба с трудом соглашается. Наталка садится за руль. Не успел Денисенко опомниться, как Наталка уехала.

— Иван Петрович, я познакомился с вашими полями,— опять подошел корреспондент. Он держит в руках пучок разных колосьев.—Теперь прошу вас, расскажите мне, как вы собираетесь косить.

И вдруг Денисенко сорвался:

— Что вы ко мне прицепились? Чего вам от меня надо?

Верба, подойдя, удивленно смотрит на господаря, потом — в ту сторону, куда уехала Наталка. Вот в чем дело!

Денисенко швырнул пустую пачку папирос в костер и ушел, не взглянув на Вербу.

— Бывает,— сказал журналисту Верба.— Не сердитесь на него. Что вас интересует?

Денисенко лежит в фургоне, в своей комнате. Это та часть вагона, которая обычно предназначается для проводников. Две полки, одна над другой, маленький столик. Тут они живут с Наталкой, когда работают в поле.

С верхней полки свесился ремень. Ремень качается. Денисенко смотрит на него и покачивается тоже. Думает господарь. Тяжко у него на душе, неуютно.

Ремень перестал качаться. Денисенко встал и качнул его снова. Это ремень от баяна. Денисенко подумал-подумал и взял баян с полки. Вынул из футляра новенький инструмент и внимательно его осмотрел. Потом надел ремень на плечо и, наклонив голову, нажал одним пальцем на блестящую пуговицу.

Послышался сердитый бас.

Неподалеку от фургона, возле массива пшеницы, стоят Верба и журналист. Верба держит колосья разных сортов.

— Видите, на этой клетке скороспелый сорт, который мы сеяли раньше. Вот этот...— Верба выбирает один колос, показывает его корреспонденту, а сам прислушивается: Денисенко пробует лады.— Его уже надо косить.

В фургоне. Денисенко пробует лады. У него ничего не получается. Баян издает душераздирающие звуки. Денисенко не сдается. Он все-таки узнает секрет блестящих пуговиц, издающих прекрасные звуки в руках других!

— Другой сорт,— сухо говорит Верба, а мысли его там, в фургоне.— Поспевает позднее. Один сорт убираем, другой дозревает. Вот так. Какие вопросы?

— Простите, а этот?—журналист выбирает один из колосьев и протягивает его Вербе.

Денисенко играет. Ему кажется, что у него что-то получается. Он сопит, устраивается поудобнее и начинает снова.

— Черноколоска,— продолжает Верба.— Видите, черные усы. Устойчивый сорт...

— Я вижу в этом новые ростки. Это же грандиозно, не правда ли? — сказал корреспондент.

— Совершенно точно,— охотно согласился Верба.—Всего хорошего.

Денисенко играет. Он так увлекся, что не заметил, как в фургон вошел Верба.

— Пойдем ужинать, баянист,— сказал Верба.

Господарь смутился, сдвинул мехи и спрятал баян.

Верба подавил улыбку.

Столовая расположена в большой палатке. Рабочие уже поужинали и расходятся на ночлег.

Денисенко сидит молча. Перед ним полная тарелка.

Верба ест, внимательно поглядывая на господаря.

— Я думаю, ты был раньше прав, когда не хотел брать к себе Жарких,— говорит Верба.— Надо перевести его в другую бригаду.

— С чего ты взял?— вдруг подозрительно спрашивает Денисенко. Он смущен. И от этого голос его звучит сердито, но упрямо: — Справлюсь сам.

— Как хочешь,— соглашается Верба.— А все-таки, как только придет, я выдам ему на орехи. Это будет последний разговор!

— У ней он, милые, у ней! — Журавлиха убирает посуду.— У Луши. Я ж Наталке так и сказала. По пирогам соскучился... Ой, батюшки, никак Савва?

Все как по команде повернулись. В дверях стоит Савва. Но что за вид у него! Брюки рваные, на ботинках комки засохшей грязи.

Верба кашлянул, подмигнул господарю: сейчас будет разговор.

А Жарких будто никого не видит. Он подходит к столу и тяжело садится на лавку. На столе стоит тарелка с варениками. Придвинул тарелку к себе и, энергично двигая челюстями, принялся есть.

Верба и Журавлиха переглянулись.

Ест Жарких.

Смотрит на него и Денисенко.

В секунду тарелка оказалась пустой. Журавлиха подает вторую.

Жарких есть жадно, не успевая жевать.

Вторая тарелка пуста. Журавлиха подает третью.

Верба сделал большие глаза.

Ужас на лице Журавлихи.

Пуста и третья тарелка.

Наконец Жарких наелся. Он встал, обвел всех усталым взглядом и, не сказав ни слова, пошел к двери.

Молча, удивленными взглядами проводили его Верба, Денисенко и Журавлиха.

Ночь. Тихо в полевом стане. Верба лежит в палатке и курит. Шарит по брезенту степной ветер. И вдруг среди ночи раздаются робкие, неуклюжие звуки баяна. Это упражняется Денисенко.

Гаснет огонь в полевом стане.

Раннее утро, солнце едва поднялось.

Верба вышел из палатки, расправил руки и сделал глубокий вдох. Слышен лязг. Это неподалеку хлопочут у машин комбайнеры.

Верба пошел на звук.

Жарких, а с ним его штурвальный (мы видели его во время посевной — это застенчивый парнишка Максим) переоборудуют лафет комбайна.

В тиши утра слышны их голоса.

Ж а р к и х. Поедем на дальние клетки. Ночевать будем в поле. Так что ты соберись.

М а к с и м. Я жду письмо из деревни. Мне бы поближе к бригаде.

Ж а р к и х. Как хочешь. Я возьму другого штурвального.

Пауза. Верба видит, как Максим, нагнувшись больше чем следует, стучит кувалдой по металлу.

М а к с и м. Может, не будет письма?

Жарких сопит, подбирая гайку к болту.

М а к с и м. Так себе девчонка. Десятилетку кончали вместе. Товарищ пишет, вроде замуж собирается... Девчонка та-ак себе!

Ж а р к и х. А ты будь мужчиной. Зажми себя вот так! (*Показал, как следует себя зажать.*) Главное не в этом. Главное...

Он увидел Вербу. Молча поздоровался за руку. Верба присел рядом.

— Тебя тут ждали, волновались. «Газик» у меня забрали, поехали искать.

— Не маленький,— огрызнулся Жарких.— Искать!

— Да ведь как сказать?— вслух подумал Верба.— Степь-то, она большая! Иной заблудится и не найдет дороги. Ну, хорошо, что нашел.— Верба помолчал и добавил:— Я рад, что нашел.

Жарких вскинул глаза на Вербу: к чему это он?

— Артист!— лукаво погрозил он Вербе.

— Почему?— невинно пожал плечами Верба.

— Жарких! К телефону!— раздался чей-то голос.

— Да так!— встал Жарких.— Нюансы, так сказать.

И сделал жест, означающий, по мнению Жарких, это тонкое понятие.

Полевой стан уже проснулся, из палаток выходят люди.

Многие машут Жарких, и он рад людям. Из палатки, что рядом с фургоном, вышел кудлатый спросонья тракторист.

— О!— воскликнул он и показал пальцем на Жарких.— Жарких нашелся!

— Нашелся! Нашелся! — смеется Савва и входит в фургон.

Уверенно, как человек, знающий себе цену, Жарких взял трубку. Улыбка еще не погасла на его лице.

— Алло! Кто это? Жарких слушает!

— Савва! Ты?— радостный голос Наталки.— Здравствуй, Савва!

Жарких сник. Он растерянно держит трубку и медленно, как бомбу, которая вот-вот взорвется, отводит ее от уха.

— Савва, это я, Наталка. Скажи что-нибудь...

Жарких осторожно положил на стол трубку, отошел в сторону и встал поодаль, не сводя с нее глаз.

— Ты будешь в бригаде? Ты подожди меня. Я сейчас приду!— слышен голос Наталки.

Пятясь, Жарких вышел из фургона.

— Савва! Савва! Ты меня слышишь?—кричит трубка в пустом фургоне.— Ты слышишь меня?

Гудит, завывая, мотор — машина работает с полной нагрузкой.

Трактор с лафетной жаткой на прицепе движется по массиву.

Падают, шумя, колосья. Колосья бегут по полотну и ложатся валками. Жарких за рычагами трактора. Штурвальным на лафете Максим.

Необозрим массив хлебов. Узенький прокос выглядит чуть заметной тропинкой-ниточкой. Но вот эта тропа становится шире. Она уже — дорога. Она — широкая полоса.

Валки пшеницы от горизонта до горизонта.

Жарких весь черен от пыли. А Максим едва держится на сиденье.

Звезды в небе, а мотор, по-прежнему завывая, гудит. Машина работает с полной нагрузкой. Только Жарких с Максимом поменялись местами.

Все шире скошенная полоса.

Максим засыпает. Вздрагивает, оглядывается назад.

У Жарких на лице застыло упрямое, неумолимое выражение.

Рассвет. Заалело небо на востоке. Все по-прежнему: гудит, завывая, мотор. Жарких опять на тракторе, а Максим — на лафете. То же, что и вчера,— небо над степью, только степь уже не та: она расчерчена поперек линиями валков.

— Ты человек или кто?— кричит с прицепа Максим.— Нахрапом взять хочешь?

Жарких оглянулся, остановил машину.

— Все, Максим,— попытался улыбнуться он. — Нахрапом — к черту! Давай отдыхать!

На плаще, расстеленном по стерне, лежит еда. Максим жует, а сам поглядывает в степь.

— Савва, схожу в бригаду, а? Может, есть письмо.

— Валяй!

Максим собирается, однако не очень уверенно. Натягивает ботинки, долго зашнуровывает их.

— Тебе-то чего надо в бригаде?

— Кота в мешке привези!

— Что? — не понял Максим.

Савва глядит на него снизу вверх с неприязнью: уйдет! Вот-вот уйдет! И он, Жарких, останется один со своими мыслями!

Максим стряхнул пыль с картуза и с размаху нахлобучил его на голову. Все, он готов!

— Может, и ты пойдешь?— робко спросил он.

— По-твоему, я баба?

Максима так и полоснули эти слова. Он хлопнул оземь картузом, отбросил пинком кружку.

— А я кто, по-твоему? Кто? А если у меня вот тут сосет? Ты понимаешь это?

Максим лег, зарылся головой в пшеницу.

Подъехал «газик». Из машины вышел Верба.

— Ну как?

— Ничего,— уныло проговорил Жарких.— Вот отдыхаем, про жизнь ведем речь... Слушай, Митя, если б ты кого полюбил, а тебя нет, что бы ты сделал? — Жарких кивнул на Максима: дескать, мучается парень, пособи!

Верба понял свою роль.

— В мороз без пальто ходил?— спросил он после долгой паузы.

— Ходил!

— А ты, Максим?

— Приходилось.

— Ну, вот. Мороз—аж треск стоит, а ты распахнись и говори себе: а мне не холодно. И на самом деле не холодно. Даже жарко бывает.

— А если это настоящая любовь?— спросил Максим.— Она ведь один раз бывает. Значит, взять ее и убить?

— Убить! — убежденно ответил за Вербу Жарких.

— Самого себя обворовать?— допытывается Максим.

— Не обворуешь, чудак! Наоборот, богаче станешь! Слушай, что тебе говорят!

Пауза. Верба смотрит на Жарких, потом на Максима.

— Эх, молодое вы, братцы, вино. Сами не знаете, что хотите!

— Ну, дудки!— обиделся Жарких.— Так уж и не знаем!

— Да я ж не о тебе! — улыбнулся Верба и кивнул на Максима.

Жарких понял, что его поймали на слове, закусил губу.

Гудит мотор. Кланяются земле и ложатся колосья. Колосья текут по полотну и застывают волнами.

Жарких на тракторе. Он смотрит только вперед — туда, куда бегут, замирая у горизонта, волны пшеницы. И в лице у него нет ничего, кроме ярости и упорства.

*«Совхоз «Полтавский» приступил к прямому комбайнированию!»*

*«Берите пример с Саввы Жарких!»*

Жарких хмуро смотрит с портрета.

Газета висит на щите. Вокруг собрались люди. Среди них Журавель и Редченко.

Палаток множество. Похоже, что тут остановилась армия. Это приехали люди из города.

— Мой сват, видал? — с гордостью говорит Редченко, показывая на портрет Саввы и обращаясь к студенту в очках:— Скоро героем станет.

— Ты бы, кум, похвастался своей работой,— посоветовал Журавель.—Как ты вчера в машину кисель вместо масла залил.

Смех.

— Кому б говорить,— не смутился Редченко.— Ты бы, кум, рассказал, как из радиатора воду выпил. Комбайн стоял полсмены.

Опять смех.

Голос из репродуктора:

— Бригада Денисенко успешно ведет уборку. В бригаде почти нет потерь зерна.

На току прислушиваются.

Прислушиваются люди, стоящие у Доски почета.

...— Седьмая бригада Стаднюка, которая была на шестом месте, выходит в передовые и теперь занимает второе место после бригады Денисенко.

Голоса на току:

— Скажи! Стаднюк догоняет!

— Стаднюк перескочил с шестого на второе место!

— А что Стаднюк? Чем он хуже Денисенко?

— Денисенко за последнее время скис!

— С господарем что-то не то...

Жарких и Максим возле умывальника. Максим льет воду из ведра прямо на спину Саввы. Жарких встряхивает головой, лицо у него в пене. Наконец он умылся и с полотенцем в руках побежал к палатке. Максим — за ним.

— Ну, Максим, выспимся, как боги! На постелях! С простынями!

Жарких нырнул в брезентовую дверь палатки и обомлел. На кровати, смиренно положив на колени руки, сидит его недавнее прошлое, «подруга дней суровых»,—Луша.

На ней яркое платье, туфли на высоком каблуке и пестрая косынка. Впечатление такое, будто Луша пришла на гулянье.

— Здравствуй, Савва,— тихо сказала Луша и вдруг привстала, как бы говоря: я виновата, что пришла, прости.

— Здравствуй...

Жарких, скользнув взглядом мимо Луши, посмотрел на Максима. «Выйди» — показал он глазами.

Максим вышел.

— Пришла, значит... Так...

Луша молчала, перебирая пальцами.

— Как там у тебя дома? — спросил Жарких не очень приветливо.

— Дома-то? Ничего...

— Поросенка купила?— вспомнил Жарких: надо же о чем-то говорить!

Луша молчала.

Он полез в карман, достал пачку денег и протянул ей.

— На, купи чего там надо...

Денег много, целая куча. Но Луша не смотрела на них.

— Что ж ты, Савва, хочешь от меня откупиться?— грустно сказала она.

Жарких стало неловко. Он взял деньги, положил их в карман.

— Ну что ж, Луша... Вот ты пришла. А зачем пришла?.. Ты ж знаешь, что я тебя не люблю.

— Ой! — слабо вскрикнула Луша.

— Вот так...—добавил Жарких, пряча глаза.— Может, возьмешь деньги-то?

— Почему? — спросила Луша, подняв на него полные слез глаза.

— Что—почему? Почему—деньги, или почему—не люблю?

В палатку заглянул Максим. Жарких махнул ему — не мешай!

— Да ведь вот ты, Луша, сама посуди. Взять хотя бы меня. Я человек рабочий, и в том вижу свою честь. В этом моя гордость, смысл жизни. А ты... Не работаешь. Мне от тебя один конфуз. Это одно. А потом, как это можно сказать — почему люблю или почему не люблю?.. Я пойду, знаешь. Меня зовут.

Луша кивнула, глядя в пространство. Жарких ушел. Она долго сидела на кровати. Тяжко, глубоко вздохнула. Утерла слезы.

Наконец, она встала, взяла грязное белье Жарких и Максима и вышла.

За фургоном на табурете стоит корыто. Луша стирает белье. Белья много, целый ворох. Мимо проходят трактористы, на ходу снимая с себя пропыленные рубахи. Ворох белья возле корыта растет.

...Луша стирает.

...Полощет белье в реке...

...Развешивает его на веревке между палатками.

...Луша работает на току. Вот она в гуще, среди людей, вся пыльная и грязная. Нарядного платья ее не узнать. Пыль. Грохот машин. Стучит зернопульт. Зерна все больше и больше. А с поля беспрерывным потоком идут машины, груженные зерном.

Голос из репродуктора:

— Внимание! Внимание! Говорит совхоз «Полтавский»! Бригада Стаднюка вышла на первое место по вывозке хлеба. На сегодняшний день Стаднюк...

— Слышь, господарь!— кричит один из шоферов, высовываясь из кабины грузовика.— Не хватает машин! Стоят комбайны!

Господарь не слышит. Он стоит в стороне и курит. У его ног валяются десятки выкуренных папирос. Денисенко смотрит на дорогу, по которой идут с поля машины с зерном. Возвращаются со смены трактористы и комбайнеры. Но среди них нет Наталки.

Денисенко смотрит на часы.

— Господарь!— кричит шофер.—Ты что, оглох? Говорю: стоят комбайны!

Поле. Стоят комбайны. Бункера полны, зерно некуда ссыпать.

Жарких стоит на штурвальном мостике. Оглядывает поле: нет, не видно машин!

— Где господарь? — кричит Жарких. — Почему нет машин?

По полю бежит Наталка. На ней ситцевый сарафан, в ушах голубые сережки. Наталка босиком. И бежит она прямо по стерне.

Жарких замер.

Наталка подбегает к комбайну и, заслонив рукой солнце, смотрит вверх, на Жарких.

— Надо ссыпать тут, в поле!— кричит она.

— Это что? Господарь придумал?

— Ничего не придумал! Машин нет, ушли в город с зерном! А что делать?

— Как же это твой господарь не рассчитал?

— «Твой господарь»! «Твой господарь»! Ссыпай, тебе говорят!

Наталка берет охапку соломы и бросает ее на стерню. Рабочие, занятые на комбайне, помогают ей.

— Ссыпай! — кричит Наталка.

Жарких нажал на рычаг. У-ух!—рухнуло зерно из бункера на солому.

— У-у-ух!— рухнуло зерно из другого бункера.

...Из третьего.

На полях лежат бунты хлеба.

Наталка смеется.

— Ну, что? Пережил?

Мило, как девочка, Наталка поджимает то одну ногу, то другую, а сама смотрит на Жарких.

Жарких несмело улыбнулся. И — засмеялся!

— Хлопчик в юбке! — сказал он весело, по-дружески, и сам обрадовался новому чувству, которое возникло в нем.

Ток. Не смолкает гул машин. Подошла очередная машина, из нее вылез Жарких. С ним Наталка. Они вместе идут по полевому стану.

Денисенко видит их.

Вот Наталка попрощалась с Саввой и направилась к себе в фургон.

Денисенко поспешил за ней.

— Всю неделю не ночевала дома! Всю неделю! Может, ты вообще решила переселиться в поле? Может, решила уйти? Может, тебе веселей там, с Жарких?— Денисенко кивнул в сторону полей.

Наталка смеется:

— А говорил — не ревнивый!

— Надумала уходить — уходи сразу!

Наталка смотрит на него и не верит своим глазам.

— Ты что это, Иван? Всерьез?

— Уходи сейчас же! Уезжай в свою бригаду и живи там хоть всю жизнь! Мне все равно! Не надо мне от тебя ничего! Я все вижу!

— Люди слышат!

— Пусть! Все равно все знают!

Наталка молча сбросила с полки свои вещи, накинула платок на голову и, схватив узел, вышла.

Господарь кинулся было за ней. Но остановился. Упал на лавку, закрыв руками лицо.

Женское общежитие. Палатка. Луша гладит белье. Руки у нее перевязаны бинтами, поэтому гладит она медленно, с трудом.

— Можно к вам? — входит Наталка.

— Да уж коли вошла...

— Свободная постель на сегодня найдется?

— Ночевать? — насторожилась Луша.

К палатке подходит Жарких. В руках у него пыльная одежда, свернутая как попало.

Голос Наталки. Неправда все это! Неправда! Никто мне, кроме Ивана, не люб.

Голос Луши. Не люб! А за Саввой бегаешь? Не стыдно тебе?

Жарких слышит их разговор.

Луша. Думаешь, хвостом вертеть — к добру это все? Посей характер — пожнешь судьбу, — вон она что говорит, пословица-то. Так вот и будешь всю жизнь: то муж прогнал, то сама ушла... Ладно, оставайся. Мне все равно. Кончим уборку — уеду я... Вот та крайняя постель свободна.

Наталка. Нет, лучше я пойду...

Жарких стоял притаившись. Не заметив его, Наталка прошла мимо.

Жарких подошел к двери. Исполняя формальность, он постучал по брезенту ладонью и вошел.

— Здравствуй,— сказал он Луше.— Переодеться вот, а белья нет. Ребята говорят— у тебя.

Луша просияла. Она так и засветилась вся. Под кроватью у нее чемоданы. Она выдвигает их один за другим — не тот, не тот! Вот он! Она извлекла из чемодана и положила перед Саввой его белье. Но какое? Оно так белоснежно, накрахмалено, так тщательно выглажено и красиво уложено, что к нему даже страшно прикоснуться.

— Зачем ты?— сказал он, с опаской дотрагиваясь мизинцем до белья.

Луша молчит.

Чтоб скрасить неловкость, Жарких решил свести все в шутку.

— Ну, что ж! — воскликнул он как только мог весело.—Хорошо! Правда, к таким сорочкам нужен фрак. Ну, я одолжу! В клубе!.. Передовой тракторист Жарких во фраке за рычагами! Разговор только английский! Силь ву пле...

Он изобразил себя во фраке за рычагами и вышло даже смешно.

Но Луша не улыбнулась. Она плачет.

— Ты чего? — не понял Жарких.—А-а, из-за этого!

— Не любишь...— Луша утерла слезы.—А может, все-таки полюбишь?—робко спросила она.—Смотри, я ведь красивая.

Она встала и протянула ему обнаженную до плеча руку.

Жарких остолбенел. Его поразили глаза Луши, покорные и добрые, ее перевязанные руки и ее простодушная вера. Он смотрел на нее: она действительно красивая. Как это он не замечал раньше?

— И шея у меня красивая. Ты забыл, Савва? — тихо и без всякой надежды уже спросила она.

Он взял ее руки, осторожно дотронулся до бинтов.

Вдруг отвернулся и заплакал.

По полевому стану верхом на лошади промчалась Жамиля:

— Письмо из Полтавы! Письмо из Полтавы!

И тотчас по всему полевому стану разнеслась весть: «Письмо от наших! С родины письмо!»

Жамиля объехала весь полевой стан и осадила коня у фургона.

— Дмитрий Алексеевич!— кричит она Вербе.— Письмо! Написано вам, а в скобках — «для всех»!

Кто сидит, кто стоит, некоторые забрались на грузовики, чтоб лучше слышать, а иным потребовалось взгромоздиться даже на зернопульт. В сборе вся бригада. И даже студенты и рабочие, приехавшие на уборку из других городов и районов, тоже здесь, возле бунтов пшеницы.

Письмо читает Верба:

— «Привет и уважение вам, дорогие друзья и братья! Шлем вам низкий поклон и желаем от души счастья, богатства и здоровья...».

— Мой тесть писал, угадал по почерку! — обрадовался Кум Великий.

— Твой тесть? — Кум Малый тут как тут.—Шурин мой, что бухгалтером работает! А тесть твой двух слов связать не может!

— Как—не может? — взъярился Великий Кум.— Высшее образование — и не может!

— Тише вы!

— Дайте послушать!

Оба кума смолкли.

— «...Много новостей в нашей жизни произошло с тех пор, как вы, братья и сестры, уехали из нашего села осваивать просторы целины. Наверно, интересно вам узнать, что у Журавеля Андрея...—Верба взглянул в сторону Журавеля и Петровны,—сын родился, назвали в честь Василя-целинника».

— Василь, с тебя магарыч! — голоса в толпе.

— «...А у Редченко сестра Одарка за высокие надои получила звание Героя Социалистического Труда...».

— Ого! — дружно подхватили люди.— Редченко, с тебя магарыч!

— «...Слыхали мы, что Наталка Глушко вышла замуж за хорошего человека. Поздравляем ее, хоть и с запозданием. Родители Саввы справили себе новую хату и ждут на побывку сына. Тревожатся, что редко пишет он им».

Верба с упреком взглянул на Савву. Тот молча курит, слушая письмо.

— «...А теперь, други, поведаем вам наше горе...».

Замерла толпа. Тревога прошла по рядам.

— «...Ни одного дождичка за все лето. Солнце выжгло посевы. Хлеба уродились плохие. Некоторые говорят: придется подтягивать ремешки».

Гул пошел:

— Засуха...

— Недород...

— «...Но мы знаем, что на целине урожай небывалый. Так что надеемся на вас, на вашу помощь, други!»

Что стало с людьми! Все загудели, заговорили разом, вспоминая земляков на родине, а заодно — и разные случаи...

На зернопульт забрался Журавель.

— Хлопцы! Женщины! — сказал он. — Что я хочу сказать, послушайте!

— Куда ты, кум! —тянет его Редченко. — Ты что, ошалел?

— Не мешай!.. Хлопцы! От, наши сестры и матери пишут, что у них хлеба нема.

А у нас — божье наказание!..А что получается? Какой-то Стаднюк перегнал нашу бригаду! Кто такой Стаднюк? Почему перегнал?

— А чем Стаднюк хуже нас? — голос из толпы.

— Верно говорит Журавель!

— Валяй, Василь, режь правду!

— Я и говорю,— обрадовался Журавель.— Почему господарь отпустил вожжи? Хлеб на току скопился! В поле лежит хлеб! Когда у нас было такое? В чем тут дело?

— Пусть сам господарь скажет!

— Слово Денисенко!

— Слышь, Иван Петрович, говори!

Денисенко молчит. Все смотрят на него.

На зернопульт взобрался Кум Малый.

— Хлопцы! Нечего господарю сказать!— по-бабьи возгласил он.— Я один знаю, что мешает господарю руководить бригадой. Хлопцы, баян мешает!

Наступила тишина.

— Кум, ерунду не сочиняй! — одергивает Журавель.— Поговорил — хватит!

— Уйди!.. Говорю, баян мешает! Я не знаю, чего хочет господарь. Может, он в консерваторию собирается— одного института ему мало. Может, в артисты надумал...

Сначала кума не поняли. Потом прокатился смех.

— Та правда ж! — продолжает Редченко и с каждой фразой берет тон все выше и выше. — От, я так ночью подымаюсь по нужде. Иду. Вдруг слышу — баян! Кто, думаю, ночью играет? Подошел к фургону и вижу: сидит господарь в подштанниках и играет на том баяне.

Смех. Жарких, однако, не смеется. Он смотрит на господаря.

А на том лица нет. Настороженно смотрит на него и Наталка.

— А теперь вопрос: чей баян?—Кум Малый разошелся, его трудно унять.—Жарких! А раз баян Жарких, то пусть Савва его и возьмет! В чем дело?

Опять смех, одобрительные голоса.

Кто-то из рабочих уже несет баян из фургона.

Жарких взял баян. Он будто впервые видит его. Повертел в руках и оглядел людей.

— Мешает баян? — спросил он. — Мешает, так нехай сгорит!

С легкостью, будто то был не баян, а случайная палка, Жарких бросил баян в костер, на котором повара готовят ужин для бригады.

Горит баян. Музыка. В ней отчетливо слышна любимая песня Жарких и Наталки.

Низко и скученно идут тучи. Холодный ветер гуляет по степи, по стерне.

В телогрейках, в шапках, сапогах работают на току люди.

Ветер сносит с лопат зерно. Стучит зернопульт. Плывет по конвейеру пшеница в кузова машин. Скорей! Скорей! Люди торопятся: вереница машин ожидает своей очереди.

— Стой, бесова душа!—кричит Жарких.

Шофер, юный новичок, высунулся из кабины: за машиной тянется змейка просыпанного зерна.

— Почему не оборудовал машину? А ну, подбирай!

Парнишка растерянно оглянулся, ища сочувствия.

— Подбирай! — приказал Жарких и вдруг снял ремень.

Парень наклонился и, испуганно оглядываясь на Жарких, стал собирать зерно в картуз.

Жарких смягчился:

— Ну, ты, брат, умней, чем я!

Парень ничего не понял. Жарких вернулся к току.

На току стоят и следят за ним Верба и Денисенко. Переглянулись.

Жарких заметил это, плюнул в ладони и принялся за лопату.

Все меньше зерна на току. Льет дождь, а работа не останавливается.

А вот уже падает снег. Еще меньше зерна на току.

Остался последний бунт.

Поток грузовиков с последним зерном движется по степи.

Мы видим наших героев.

...В кабине рядом с Наталкой сидит Денисенко. Они о чем-то серьезно и обстоятельно разговаривают. О чем? Не все ли равно?

...Вот Савва Жарких, а возле него Луша. Они не смотрят друг на друга. Но на лице каждого из них можно прочесть затаенную радость.

Медленно разворачивается перед ними степь.

Жарких, наконец, повернулся к Луше. Осторожно, словно боясь спугнуть свое счастье, повернулась и Луша. Глаза их встретились. Эти люди нашли друг друга недавно. Это два новых человека.

...Журавель и Редченко. Кумы, как всегда, спорят:

— Нет, не поедешь! Я поеду!

— Э-э, кум, зачем тебе ехать в город? Нечего тебе там делать. Я один поеду.

— Ты? Один? Дмитрий Алексеевич сказал, что будет решаться важный вопрос о ферме. Так что ехать придется только мне.

Они так яростно спорят, что люди в кузове стучат им в кабину:

— Эй, кумовья! Верба велел передать, что вы оба поедете на совещание в город!

...Идут по степи грузовики с хлебом. А степь — не оглядеть!

# ПОСЛЕ БЕСЕДЫ „ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ“

# ОТВЕЧАЮТ РЕЖИССЕРЫ

*В № 9 нашего журнала за 1958 год была опубликована запись беседы «за круглым столом»: «Слово берет актер».*

*Большой, принципиально важный вопрос подняли советские киноактеры. Они совершенно справедливо утверждают: без успешного роста, без подлинного расцвета артистического искусства невозможно решить важнейшую задачу нашей кинематографии—воплощение художественных образов творцов нового мира, строителей коммунизма. А для этого нужно раскрыть перед актером более широкие творческие перспективы, создать условия, при которых он работал бы в кинематографии как подлинный художник, а не как пассивный исполнитель. Актеры с полным основанием упрекают ряд режиссеров в том, что они не умеют развивать артистическое искусство.*

*Что думают по этому поводу режиссеры?*

Григорий АЛЕКСАНДРОВ:

— Хорошо, что «за круглым столом» журнала слово получили актеры. У них много наболевших вопросов. Понятна их страстность, их заинтересованность в обсуждении поставленных проблем. Они правы во многом. Но ошибаются в одном: тревоги их не узко цеховые, не только «актерские». Это наши общие кинематографические заботы, наши общие беды, тягостно отражающиеся на художественном качестве наших картин.

Кино—искусство коллективное, и ничто в нем не может быть изменено усилиями представителей одной профессии.

Леонид Соболев на первом съезде писателей РСФСР говорил о том, что наш советский герой-современник—не одиночка, а прежде всего член коллектива, органически связанный с ним и в своих мыслях и в своих действиях, и что создается он в коллективе.

Я позволю себе эти слова переадресовать создателям фильмов, и в том числе актерам кино. Бесплоден спор — кто главный в кинематографе: драматург, или режиссер, или оператор, или актер. Фильм созревает только в коллективе, каждый член которого вносит свой вклад в создание произведения. И вклад актера бесспорно очень велик.

Но речь идет о творческом коллективе, а не о случайной съемочной группе, комплектуемой от раза к разу. Незачем напоминать, что шедевры советской кинематографии создавались художниками единых воззрений и вкусов, долгое время работавшими вместе. Эти коллективы были постоянными и переходили от картины к картине, корректируя и обогащая свой творческий и производственный опыт. У них складывались свои традиции, в том числе и свой метод привлечения актеров, воспитания их, работы с ними. В таком постоянном творческом коллективе актеру работать интереснее, «перспективнее».

Но это требует иной, более правильной организации творческого процесса, с чего справедливо начал свое выступление артист Е. Тетерин.

Я придаю исключительное значение созданию таких творческих коллективов, и мне кажется, что этот вопрос должен решаться одновременно с общей реорганизацией всего

производственного процесса создания фильмов.

Сейчас уже совершенно очевидно, что сегодняшним «Мосфильмом», в котором одновременно на разных этапах производства находится около пятидесяти картин, один директор, один Художественный совет руководить не могут. Физически невозможно прочитать все сценарии, просмотреть все пробы, отснятый материал, готовые картины. И, конечно, в этом огромном потоке картин руководству студии часто не до актеров. Даже когда ясна спорность тех или иных кандидатур на роли, неточность трактовки образа, при нынешнем положении никто этим заниматься не в состоянии.

Именно поэтому так легко утверждают актера, удачно проявившего себя в схожих ролях — меньше риска, в худшем случае он повторит самого себя. Но поговорка «повторение — мать учения» никак не может быть перенесена в художественное творчество.

И эта ставка на заведомый штамп губительно сказывается на фильмах, плохо отражается на актерских судьбах и режиссерских репутациях.

Я убежден, что предполагаемое разукрупнение студии, создание в ней нескольких творческих объединений пойдет на пользу и актерам, особенно если мы добьемся постоянных съемочных коллективов. Там актер приобщится к общему делу как творец, а не как исполнитель.

Актеры вступают в фильм в разное время. Иногда они становятся заочными участниками фильма еще в пору его сценарного рождения. Это происходит тогда, когда драматург пишет для определенного исполнителя. Я лично сторонник таких сценариев. Но только в том случае, если драматург уподобляется композитору, открывающему в каждом симфоническом произведении для оркестра с фортепиано, скрипкой или виолончелью новые звучания солирующего инструмента!

Я глубоко ценю удивительный талант Игоря Ильинского. Но с горечью должен сказать, что именно в кинематографической судьбе И. Ильинского серьезный укор для всех нас. Отношение к его редкому таланту — пример бессмысленной эксплуатации уже созданного. Сценаристы пишут не на Ильинского, а на Бывалова, режиссеры снимают не Ильинского, а того же Бывалова.

А пока кинематографисты штампуют на экране варианты одной и той же комедийной маски, Игорь Владимирович создает в Малом театре потрясающий по глубине и правде образ Акима во «Власти тьмы».

Но если сочинение сценариев на определенных актеров—дело сугубо индивидуальное, то уже режиссерская разработка обязательно требует точно отобранных исполнителей. Нельзя детализировать эпизод, его тональность, ритм, метраж, если неизвестно, кто будет в нем играть. Любой эпизод для Ильинского — одно, для Владиславского — другое... И так — с каждым актером.

Мне понятно возмущение В. Телегиной, вспоминающей нелепую обстановку дома, в котором она по фильму была хозяйкой. Если бы она принимала участие в разработке режиссерского сценария, видела эскизы художников, этого не произошло бы. А как часто на съемках срочно переписываются реплики, диалоги! В сценарии они не вызвали возражений, а у конкретных артистов не звучат, «не идут». Будь актер активным членом съемочной группы, он бы, вероятно, задолго до съемок с пристрастием прошелся по тексту. Поэтому я считаю, что актера необходимо привлекать к работе над режиссерским сценарием.

Возможно, это беспокойнее для режиссера. Но все же плодотворнее поспорить на раннем этапе, чем терзать актеров и всю группу на съемочной площадке или же «спасать образ» на монтажном столе.

Бесспорно, что актеры должны бывать на просмотрах материала. Я поддерживаю и требование о «совещательном голосе» актера при отборе дублей.

Но все эти законные права актера влекут за собой и непременные обязательства — прежде всего творческую активность, сочетающуюся с желанием подчинить свою роль, свой образ общей идее фильма.

Юлий РАЙЗМАН:

— Нельзя не согласиться со справедливым возмущением актеров условиями киносъемок. Действительно, обстановка кинопроизводства часто не способствует углубленной, взыскательной работе над образом.

Мы все это отлично понимаем, но проявляем недопустимую терпимость к годами сложившемуся беспорядку. Это относится и к организации съемочного процесса, и к прин-

ципиально творческим вопросам — застольному периоду, репетициям, пробам.

Конечно, изменить положение можно только общими усилиями, и там, где равнодушны режиссеры, актер обязан настаивать на своих требованиях, так же как и режиссеры не имеют права идти ни на какие компромиссы, снижающие качество фильма.

За «актерским столом» раздавались голоса о необходимости вмешательства в процесс выбора актеров, чуть ли не об административном воздействии на режиссеров.

Позволю себе на этой теме остановиться подробнее.

Выбор актеров—не только дело совести и принципиальности художника, а один из ответственнейших этапов в многообразной профессии кинорежиссера.

Выскажу свои мысли тезисно. Более подробно я говорю об этом в специальной статье для «Ежегодника «Мосфильма».

Именно на этом, первом этапе взаимоотношений режиссера и актера нами совершаются часто серьезные, непоправимые ошибки.

Правда человеческих характеров, переживаний, взаимоотношений возникает только тогда, когда образы фильма находят достоверное актерское воплощение. А это в первую очередь определяется правильным выбором исполнителей. И залогом успеха является не только талант режиссера, его мастерство, но и та огромная работа, которую постановщик обязан проделать задолго до встречи с актерами.

Непременный закон режиссерского творчества — отчетливое ви́дение всех элементов будущей картины, умение это «увиденное» перенести на экран.

Режиссер должен увидеть весь образный строй фильма в целом и каждый образ отдельно. Режиссер должен знать биографию, характер, судьбу каждого своего героя, видеть этот образ во всех жизненных подробностях, понимать его поступки, слышать его интонации.

Он должен внутренне прожить, проиграть этот образ.

И только тогда, когда образ живет для него не только в пределах, но и далеко за пределами сценария, можно приступать к выбору актера.

Но чем яснее и точнее режиссер видит образ, тем труднее выбор исполнителя.

Поэтому я не понимаю режиссеров, представляющих Художественному совету несколько кандидатур на одну роль (причем предлагаемые актеры резко отличаются по своим внешним и внутренним данным). При отчетливом ви́дении образа это невозможно. И режиссер может назвать одного или двух взаимно близких по характеру творчества актеров.

«Не приступайте к съемкам, пока не убедитесь в правильном выборе исполнителей и в хорошем самочувствии актеров»,—говорил мне Я. Протазанов на пороге моей самостоятельной работы.

Вся моя творческая практика подтверждает справедливость этих напутствий опытного мастера.

История кино знает много картин (не буду их перечислять, они у всех на памяти), успех которых был обусловлен глубоким режиссерским постижением образов будущего фильма и точным выбором актеров. Тогда же, когда режиссер не имеет отчетливого представления о характере будущих персонажей, он неизбежно совершает ошибки, роковые для фильма и очень тягостные для актера.

Помимо таланта актера, его мастерства, его внешности огромное значение имеет его духовный облик, если понимать под этим мировоззрение, уровень культуры, умственный кругозор, жизненный опыт и т. д. Для того чтобы сыграть ту или иную роль, недостаточно правдоподобно произносить слова, написанные в тексте,— надо в какой-то мере нести в себе те черты, которые актеру надлежит воплотить в образе.

Эти внутренние свойства актера надо предугадать и развить в процессе последующей работы.

К подбору актеров по принципу совпадения их душевного склада с внутренним миром героя мы прибегаем чрезвычайно редко. Между тем именно этот принцип при выборе исполнителей приносит подчас, как мне кажется, очень интересные результаты. Примеры тому — роли, сыгранные А. Баталовым и О. Ефремовым. Оба актера—А. Баталов и О. Ефремов — отходят от привычного внешнего облика красивого молодого героя. Но в них есть отчетливая характерность, обаяние, органическое духовное слияние с обликом своих героев — советских людей.

Бывают счастливые случаи, когда актер полностью несет в себе черты образа, и если режиссер сумеет это обнаружить, то мы становимся свидетелями большого успеха. Так было с Б. Бабочкиным в «Чапаеве», С. Лукьяновым в «Кубанских казаках».

Я говорил о бесспорных удачах. Но самое частое явление, вызывающее острую тревогу,— приблизительность в подборе актеров. Мне это напоминает неточно напетую мелодию — в общем похоже, а все же не то. В фильмах это приводит к тому, что весь образный строй картины рассыпается, зрители не запоминают никого из показанных им людей и уходят с весьма смутным представлением о картине.

Таких картин можно назвать десятки, и характерно, что ни в одной из них нет подлинных актерских удач.

Но вопрос выбора актера — это не только вопрос соответствия возможностей исполнителя с задуманным образом. В огромной степени это и вопрос сочетания актера с другим, то есть проблема актерского ансамбля. И здесь мы также допускаем много небрежностей, которые приводят к серьезным ошибкам.

Очень часто мы видим неплохо выбранного «героя», хорошенькую и пристойно играющую «героиню»; мы видим, что сюжет развивает их любовные отношения. Но если вникнуть поглубже в эти отношения, то чаще всего у нас не возникает веры в то, что между этими людьми действительно существует любовь. Мы верим как бы на слово, что они любят друг друга, но верим умозрительно. Эта любовь оставляет нас холодными, она не волнует нас, нам чаще всего безразлично, будут ли эти герои вместе или нет.

Проблема сочетания одних актеров с другими, естественно, не ограничивается только любовными парами.

Как часто остаемся мы равнодушными и тогда, когда наблюдаем на экране драматические отношения между матерью и детьми, между членами одной семьи, перипетии дружбы между мужчинами, то есть сложные человеческие отношения. Точно подобранный актерский ансамбль, внимательно продуманное сочетание одного актера с другим резко повышают эмоциональное воздействие фильма.

Наивно было бы рекомендовать точные рецепты выбора актеров. Это вопрос интуиции режиссера, вопрос его художественного чутья, наблюдательности, наконец, жизненного опыта. Но интуиция и чутье должны опираться на знания, на глубокое проникновение режиссера в психологию каждого персонажа, на понимание до мельчайших подробностей каждой ситуации, складывающейся между героями.

Для меня лично размышления об актере начинаются с момента зарождения замысла сценария. Это объясняется тем, что я обычно работаю с драматургом на основных этапах создания сценария. И у меня часто происходит постепенное слияние сценарного образа с индивидуальностью определенного исполнителя, с его внешним обликом, какими-то чертами его характера. Именно так произошло с героиней фильма «Машенька». В. Караваева была моей ученицей. Работая с Е. Габриловичем над сценарием, я совершенно отчетливо стал видеть Машеньку — Караваеву. Но любопытно, что, когда начались пробы, можно было подумать, что я ошибся. Пробы были неудачны. И это понятно: я уже давно жил образом главной героини будущего фильма, а для актрисы он был новым, непривычным. Зато как только Караваева вошла в образ, зажила им, все поступки своей героини, малейшие движения ее души она воплощала легко и совершенно естественно.

Собственно, и актрису Л. Драновскую я уже видел героиней фильма «Поезд идет на Восток» в то время, когда Л. Малюгин еще писал литературный сценарий.

Если у режиссера есть вера в определенного исполнителя, если он считает его наиболее подходящей кандидатурой, то он обязан непреклонно отстаивать свою точку зрения: упорство в этом вопросе приносит обычно успех, компромисс — горькое разочарование.

Повторяю: глубокое познание современной жизни, проникновение в материал, изучение психологии каждого героя — это единственный способ подготовить себя к ответственнейшему моменту в работе над фильмом — к подбору актерского ансамбля. Другого способа я не знаю.

Я думаю, что в связи с проблемой подбора ансамбля возникает вопрос о так называемых актерах перевоплощения и об актерах, которые переносят из картины в картину самих себя.

Конечно, личное обаяние актера — фактор очень важный. Зрителям приятно снова и снова увидеть его на экране. Но творчески этот путь бесконечной демонстрации самого себя опустошает актера. Актер при таком отношении к себе со стороны режиссера, студии не прогрессирует, штампуется и, в конечном итоге, быстро надоедает зрителям.

Часто мы боимся, что знакомый зрителю актер развеет ощущение подлинности жизни

на экране. Мне думается, что это неверно, что не следует бояться использовать актера, уже виденного на экране, но при одном условии: если он не будет повторять то, что уже неоднократно делал в других фильмах.

Прежде всего это касается наших героев и героинь. Обычно эти образы не дают большого простора для изменения внешности исполнителей. Но в этом и нет особой необходимости. Важно воплощение актера в образ. Если актер, сохраняя свой облик, как бы присваивает себе черты характера своего героя, его мысли и чувства и начинает органически жить ими, зрителю никогда не будет мешать знакомая внешность. Именно тогда, когда это происходит, мы и слышим, что актер «здесь совсем неузнаваем», хотя, казалось бы, внешность его не претерпела никаких изменений.

Путь к воплощению актера в образ требует большого подготовительного труда.

В течение многих лет в кино идет разговор о необходимости предварительных репетиций, а вместе с тем почти никогда этими репетициями мы не пользуемся. В то же время кинематограф, обходясь без репетиций, имеет большое количество актерских удач. Невольно может возникнуть вопрос — нужны ли вообще репетиции? Бесспорно нужны: творческие задачи воплощения и перевоплощения, которые мы ставим перед актерами, сложны. При этом мы очень часто привлекаем актерскую молодежь, студентов, театральных актеров, дебютирующих в кино, артистов из различных творческих коллективов. Так что предварительные репетиции были бы очень плодотворны, если бы мы умели правильно пользоваться тем временем, которое отводится на них. Проще сказать, если бы мы умели репетировать. А ведь очень часто бывает так: приходит актер, перед ним садится режиссер, начинаются общие разговоры, а до репетиции дело так и не доходит.

Если же попытаться проанализировать, есть ли какая-нибудь разница в природе творчества актера в театре и в кинематографе, мы придем к заключению, что принципиальной разницы здесь нет.

Кинематограф требует, с моей точки зрения, от актера мастерства такого же, как мастерство театрального актера, но развивающегося в сторону большей детализации. Если это так, то как же можно лишать актера той необходимой большой предварительной работы, которая единственно и может обеспечить успех?

Конечно, в условиях кинопроизводства едва ли мы когда-нибудь получим возможность репетировать столько времени и столь подробно, как это делается в театре. Да, пожалуй, в этом и нет необходимости. Если актер на репетиции хоть на мгновение заживет куском своей роли и испытает то полное чувство свободы, которое сопутствует этому ощущению, это намного облегчит всю дальнейшую работу актера на съемочной площадке.

Процесс постижения актером образа можно сравнить с первыми шагами ребенка. Однажды я наблюдал, как учили ходить малыша. Мать направляла его к бабушке, он делал несколько торопливых неуверенных шагов, а бабушка, чтобы предотвратить падение, подхватывала его, а затем поворачивала и таким же способом отправляла к матери. Все повторялось сначала. Это продолжалось довольно долго. И вдруг, в какой-то момент, мальчик не только дошел до бабушки, но остановился, неожиданно сам повернулся и направился к матери. Он уже не только сохранял равновесие, но двигался в нужном ему направлении.

После правильно организованных предварительных репетиций задача режиссера на съемочных площадках заключается в том, чтобы вернуть актеру ощущение сквозного действия, восстановить ритм, напомнить соотношение снимаемого кадра с предыдущим и последующим, объяснить значение этого кадра в развитии эпизода.

Актерская работа в кинематографе, как я уже говорил, должна быть исключительно подробна. Каждая доля секунды существования на экране должна быть насыщена подлинной жизнью.

Следовательно, актерское искусство в кино требует еще более совершенного, чем в театре, мастерства, еще большего внимания режиссера к актеру.

К сожалению, надо признать, что очень часто кинематографические мизансцены, крупный план, общий план и т. д. строятся режиссерами не из стремления помочь актеру, а по признакам глубоко формальным.

Очевидно, что наши режиссерские сценарии, где мы обычно пишем: «общий план»,

«крупный план», «средний план», где мы проставляем метраж, не всегда глубоко продуманы. А мы обязаны строить мизансцену так, чтобы она была максимально удобна для выполнения актером поставленной перед ним задачи.

Мне хотелось бы отметить еще одно условие, помогающее актеру кино найти правильное самочувствие, которому я придаю большое значение. Это — погружение актера при съемках в ту среду, где развивается действие фильма. В интерьерах эта среда должна быть восстановлена предельно точно. При выезде на натуру мы обретаем среду в естественном виде. И тогда происходит то непосредственное соприкосновение с жизнью, то познание реальной действительности, которое мы, советские художники, считаем первоосновой реалистического искусства.

Поэтому, если решать вопрос, с чего лучше начинать работу над картиной, в павильоне или на натуре, я всегда за натуру.

Огромное значение имеет работа режиссера над тщательной организацией среды. Мы это иногда называем вторым планом, третьим планом, но в общем это и есть среда. Если режиссер не подготовил среду с достаточной тщательностью, не добился того, чтобы она стала жизненной, подлинной, правдивой,— он не может рассчитывать на правильное самочувствие актера, а следовательно, и на высокие результаты его работы.

Но среда — это еще не все.

Воссоздание атмосферы действия—это тоже одна из задач, которую должен решить режиссер. И если правильно организована среда, правильно найдена атмосфера, то действия талантливого актера в этих условиях будут и естественными, правдивыми, а следовательно, и подробными.

Итак, среда и атмосфера нужны не только как элементы, создающие ощущение достоверности у зрителя. Они не меньше нужны и актеру в процессе постижения образа.

Менее всего мне хотелось бы, чтобы из всего сказанного можно было сделать вывод, будто актеру остается сделать очень немногое, что среду создает режиссер, атмосферу создает режиссер, режиссер направляет актера в нужное русло, определяет его поведение, даже подчас подсказывает интонацию.

Режиссер должен быть готов в любую минуту помочь актеру — увлечь его, разбудить его фантазию, раскрыть перед ним внутренний мир героя и окружающую его среду. Наступает момент съемки, и тут рассчитывать можно только на актера, на его свободное творчество, вдохновение, талант, мастерство.

Все сказанное имеет значение при наличии добротного сценарного материала с детально разработанными образами. За углубление жизненной правды сценария мы вместе с актерами и должны бороться.

Захар АГРАНЕНКО:

— Судьба актеров, с которыми работаешь, не может не волновать режиссера. Те душевные связи, которые устанавливаются во время создания фильма, не могут быть порваны с завершением съемок. Я ревностно слежу за тем, как живут у других режиссеров Л. Сухаревская, Н. Крючков, В. Макаров. С радостью видишь присущую Л. Сухаревской взыскательность, творческую инициативу в любой, даже самой маленькой роли. И в то же время печалишься, что эта замечательная актриса иногда должна растрачивать свой талант на пустяки. Злишься на Н. Крючкова, когда он повторяет себя, и торжествуешь, когда он преодолевает штампы, создает новое.

В будущих постановках я мечтаю о встречах со «своими» актерами и как кинодраматург пишу для них роли. А как режиссер не понимаю тех постановщиков, которые никогда не возвращаются к актерам, блестяще сыгравшим в их фильмах. Наконец, как зритель я просто печалюсь в таких случаях: только полюбишь актера, хочешь его снова увидеть, но проходят месяцы, годы, и встреча не происходит.

Конечно, наша страна богата талантами, и перед кинорежиссером неограниченный выбор. Но опыт театральной режиссуры, работающей с ограниченными труппами, должен подсказать и кинорежиссуре, как много возможностей в искусстве актерского перевоплощения.

И разве могло бы случиться в театре, чтобы Л. Драновская не получила новых ролей? А разве С. Павлову, талантливо сыгравшую героиню в «Коммунисте», не интересно увидеть в новых и новых ролях?

Здесь я хочу назвать режиссера Ю. Райзмана, который всегда поражает нас блистательными актерскими открытиями, ни-

когда, к сожалению, не имеющими продолжения. Не могу понять, в чем причина, хотя убежден, что этим очень принципиальным художником руководят самые благие творческие побуждения. Но все же обидно.

Существует в кино и другая, противоположная тенденция — очень опасная. Я говорю об эксплуатации удачи актера, за которой неизбежно следует рождение штампа. И наблюдаем мы это даже в очень хороших картинах. Так, например, в любимом мной фильме «Высота» Н. Рыбников в роли Пасечника уже частично повторяет себя, отрабатывает замечательные находки картины «Весна на Заречной улице». Не спорю, актер на редкость соответствовал роли Пасечника и сыграл ее очень хорошо, но шел, по-моему, уже протоpенным путем. А вот Инна Макарова, показывая в новой роли движение характера своей излюбленной героини, пробуждение в ней любви, женственности, раскрыла в «Высоте» и новые черты своего дарования— мягкость, задушевность. И в этом большая заслуга режиссера А. Зархи.

Неограниченные для кинематографии, в отличие от театра, возможности выбора актеров таят и свои опасности. Да, мы можем пригласить сниматься в фильме Н. Черкасова, Ю. Толубеева, М. Романова, В. Марецкую и многих других замечательнейших актеров страны — но ведь их надо привести к единой творческой манере, к ансамблю. В театральной труппе на это уходят годы, в кино мы располагаем 7—8 месяцами. С упорядочением кинопроизводства и этот срок съемочного периода сократится.

Как же быть?

И тут путь один — серьезно организованные репетиции. Мы отлично знаем, что, чем тщательнее проведены репетиции до проб (это касается и всего подготовительного периода), тем лучше результат. Не могу забыть пробы по «Идиоту». Хотелось, чтобы И. Пырьев включил их в будущую картину. А как часто при знакомстве с пробами на Художественном совете мы чувствуем полную актерскую неподготовленность и «слышим» за кадром хрипловатый голос, подчитывающий текст.

Повторяю: репетировать надо до проб и не по какому-нибудь одному эпизоду, а по всему сценарию.

Надо, чтобы актер знал о своем герое больше, чем он сможет рассказать в фильме. Поэтому мы всегда делаем с актером этюды из «предыстории» действующих лиц, продумываем новые сцены, расширяющие представление исполнителей о биографии, характерах и взаимоотношениях персонажей.

И когда у режиссера точно определяются желаемые кандидатуры, одну, самую вероятную, он и ведет к пробе.

Мне не кажутся убедительными разговоры об отсутствии регламентированного времени на репетиции в кино. Я обычно репетирую 3—4 часа в день, и ни разу ни один актер от этого не отказывался. А делать это можно и на студии и дома. Было бы у режиссера желание, а место и время найдутся.

Для театральных актеров репетиции — непреложный закон их повседневного труда. Но должен с огорчением заметить, что некоторые театральные актеры позволяют себе перед киноаппаратом то, что они никогда не сделают на сцене. В театре у них есть и хороший страх и стыд перед товарищами. И, кроме того, есть время для последующих коррективов — небрежность сегодняшней репетиции можно возместить тщательностью завтра. Здесь же, в кино, каждая съемка — премьера. И сознание этого должно дать актеру тот подъем, то возбуждение, то чувство ответственности, которое характерно для атмосферы первых театральных спектаклей. Это трудно, особенно на натуре, где окружающие условия совсем не зависят от кинематографистов. Но тут уже дело режиссера — подвести актера к одной, пусть хоть одной минуте такого вдохновения, чтобы «премьера» могла состояться и под шум паровозных гудков, под взглядами уличных зевак...

Конечно, тут очень важен еще один момент— актерский дар молниеносного «включения» в действие. Это особый талант, и владеют им далеко не все театральные актеры. Зато киноактерам часто не хватает того целостного ощущения образа, которое всегда чувствует театральный артист.

И хотя основные принципы актерской работы в театре и кино едины, но есть бесспорно в них и свои особенности.

Недавно один театральный режиссер сетовал на молодую актрису. «Способная, одаренная,— говорил он, — но какая-то «тихая», не может перехлестнуть свои чувства через рампу. В кино бы ее». И он был прав. В то же время с театральных актеров часто приходится снимать резкость, искать полутона.

Но есть актеры, владеющие совершенным сплавом театральных и кинематографических

данных. Тут и талант, и мастерство, и опыт. С таким необыкновенным художником — Максимом Штраухом — мне посчастливилось работать в картине «Ленинградская симфония». Актер глубокого раздумья, требовательный «саморежиссер», он и на весь фильм смотрит зорким режиссерским глазом. К каждой съемке он приходит абсолютно подготовленным. Если Штрауха не удовлетворяет реплика в сценарии, он позвонит автору ночью накануне съемки и предложит свой вариант, обычно лучший; жест, движение он отберет тоже самое точное, самое органичное. Мастер мгновенного «включения» в действие, он в то же время глубоко понимает общую задачу всего фильма и каждого эпизода. Я повторяю: работать с таким актером — счастье!

Для решения актерской проблемы в целом мне кажется самым реальным создание больших кинотрупп с ежедневной тренировкой, спектаклями, репетициями. Там на классической и главным образом на современной драматургии надо искать новые формы, открывать новых актеров, пересматривать старые амплуа. Я имею в виду не канонические театральные спектакли, а такие постановки, как «Молодая гвардия» и «Три солдата» в Московской студии киноактера, где все было максимально приближено к законам кинематографа.

В творческих планах такого коллектива главное внимание должно быть направлено на современную тему, на образы героев нашего сегодняшнего дня.

В такие труппы киностудии (не знаю, как их назвать) должны прийти и опытные мастера кино и молодежь. И возможно, там родятся и созреют замыслы, которые затем найдут яркое, глубокое и волнующее воплощение на экране.

Самсон САМСОНОВ:

— От характера и качества репетиций зависит успех не только того или иного актера, но и всего фильма. Однако практика последних лет показывает, что в организации репетиционного периода в кино существуют различные точки зрения. Позвольте мне высказать некоторые соображения на этот счет.

Репетиционный период иногда сокращается до минимума, а то и до нуля. Актер получает сценарий, роль. Съемочная группа совместными усилиями ищет внешний облик героя. Затем следует беседа с постановщиком, приблизительная «прикидка» сцены, и сразу — павильон, свет, лихорадочная зубрежка текста, съемка... полезный метраж.

К счастью, сторонников такого рода работы с актером становится меньше и меньше. Все больше распространяется другой метод режиссерской работы с актером: ежедневные встречи актеров с постановщиком, подробные собеседования о замысле вещи, о стиле и тематических задачах, о кинематографическом воплощении сценария, о монтаже, о музыке в фильме и прочем. В комнате режиссера проводятся обычные репетиции и репетиции-летучки, затем тот или иной эпизод доводится до приемлемого уровня в павильоне и, наконец, начинается съемка. Есть и третий путь — он-то и представляется мне наиболее правильным, правда, с небольшими оговорками. К сожалению, в настоящее время он предан забвению и не встречается на практике. А жаль! Все хорошо помнят успех таких фильмов, как «Молодая гвардия», «Тарас Шевченко», «Русский вопрос», «Попрыгунья», созданных по принципу планомерных репетиций в Театре-студии киноактера с выпуском киноспектаклей. Трудно переоценить ту пользу, которую принес фильмам такой репетиционно-подготовительный период.

У нас часто спорят о том, какой метод репетиций даст лучшие результаты на экране. Одни режиссеры утверждают, что только длительные, планомерные репетиции позволяют актеру совершенно сыграть роль в кинофильме, причем говорят, что весь процесс «вживания», «врастания» в образ требует времени, раздумий, поисков, анализа. С этим трудно не согласиться.

Другие режиссеры говорят, что после длительных репетиций, и в особенности после выпуска спектакля, актеру трудно обрести перед съемкой исчезнувшую непосредственность поведения, искренность восприятия, так называемое первородство исполнения. Сработанная и сыгранная до съемки роль, говорят они, выхолащивает актера, накладывает на его исполнение печать сделанности, оставляет досадное ощущение только лишь технического совершенства. А где же радость рождения образа?— говорят эти режиссеры.— Где пусть небольшие, но радостные открытия актера? Где минуты, пусть секунды вдохновения актера перед камерой?

Что же все-таки правильнее? Длительные, обстоятельные репетиции или импульсивные,

картковременные вспышки актерского таланта, так называемое наитие перед камерой?

Думается мне, что весь вопрос заключается в том, как совместить два метода работы с актером в одно целое.

Часто приходится наблюдать: актер, будь то опытный в делах кино человек или новичок, в момент съемки, услышав магическое слово «мотор!», теряет уверенность, цепенеет, движения его становятся деревянными, глаза напряженно округляются. Реплики произносит натянуто, спотыкаясь и путая фразы. Требуется время, иногда длительная задержка съемки, чтобы актер обрел необходимый покой, вспомнил поставленные перед ним задачи (если, разумеется, таковые поставлены). Это происходит, мне кажется, потому, что актер не совсем ясно понимает и знает то, что ему надлежит в данную минуту выразить, сыграть. Я подчеркиваю слово что преднамеренно, так как у нас очень часто требуют от актера той или иной формы исполнения, когда актер еще не успел, не смог понять содержание того или иного куска своей роли, а может быть, и всей роли... Мы, режиссеры, часто забываем: главное, с чем должен прийти к съемке актер, это полное и ясное понимание того, что он должен сегодня сыграть. Лично я убежден: если актеру довелось провести большую, плодотворную репетиционную работу задолго до съемок,— он внутренне и внешне свободен, «легок» перед камерой, и нет в нем этого жесткого «зажима». Если к моменту съемки он может мысленно прожить свою роль от начала до конца, твердо помня все ее перипетии, ясно видя отдельные ее планы, это помогает ему свободно и глубоко работать перед камерой. Вот тогда-то и хорошо режиссеру и актеру вместе искать и находить форму, думать о том, как сыграть тот или иной кусок.

Являясь сторонником больших подготовительных репетиций, я все же не считаю, что на них нужно доводить работу актера над образом до окончательной, я бы сказал «академической» завершенности. Не думаю также, что актер, уже сыгравший или срепетировавший свою роль до последней косточки, может явиться тем идеальным мастером, о котором мы все мечтаем. Мне кажется, важно найти ту границу, через которую актер должен перешагнуть уже на съемках.

Роль актером понята, срепетирована. Он внутренне, духовно «созрел». Он погружен мыслями и душой в образ. Он весь наполнен тем ощущением художественной целостности характера, которое является для него важнейшей предпосылкой воплощения образа. В это время очень рискованно режиссеру совместно с актером шлифовать роль, требовать от него детальной разработки интонаций, находить, повторять их сотни раз и закреплять. Актер находится во власти уже найденной и заученной интонации, и в момент съемки, в момент наиболее ответственный и волнительный, когда на глазах всего творческого коллектива должен начаться самый прекрасный и самый «секретный» творческий процесс актера, вы вдруг с горечью чувствуете, что все эти заученные интонации, целые куски роли — мертвы. Вы не испытываете радости. Все живое куда-то ушло, осталась только голая, ремесленно крепко сколоченная схема. Вы с жаром и настойчивостью набрасываетесь на актера, желая возбудить, увлечь его вашей фантазией. Вы произносите зажигательные слова, рисуете перед его мысленным взором картины, одна грандиознее другой. Актер согласно кивает головой, волнуется, потирает вспотевшие ладони, пытается понять вас, пробует играть, но... уже поздно. На экране вы видите правильно, без запинки сыгранную роль и остаетесь равнодушным. Несмотря на большую подготовительную работу, результат в таких случаях оказывается весьма посредственным. Вот мне и кажется, что необходимо предоставить актеру (после продуманных, длительных репетиций, в которых закладывается основа образа) своего рода отдых, свободу раздумий, чтобы наработанное было им усвоено, стало «своим», но не приняло бы уже закостеневшей формы.

Этот «отдых», эта пауза после предварительной и тщательной работы актера перед самой съемкой настоятельно необходима. Она дает возможность добиться глубины мыслей и чувств в момент съемок, неотразимой правды образа, непосредственности и свежести исполнения. Только тогда актер, подготовленный как бы изнутри, вдруг изумляет нас в момент съемки откровением, неповторимостью интонации, выражением глаз, поворотом головы, движением в кадре. И все это может родиться только один-единственный раз!

Так в общих чертах представляется мне взаимосвязь большого подготовительного репетиционного периода и драгоценных взлетов актерского вдохновения в момент самой съемки.

Шакен АЙМАНОВ:

— Наши молодые режиссеры, да и более опытные, часто плохо работают с актером — не умеют возбудить его фантазию и вдохновение. И это один из наших крупнейших недостатков.

Вспомните, как создавали классические образы в кино Б. Щукин, В. Марецкая, Н. Симонов, Н. Черкасов, как много помогали им при этом режиссеры. Режиссер должен быть настоящим учителем актера.

К сожалению, многие картины свидетельствуют о том, что актеры умеют только гримировать лицо, но воплощать образ, постигать душу героя — не умеют. Их не научили этому режиссеры.

Примером глубочайшего постижения духовного мира своего героя является работа Б. Щукина над образом Ленина.

Мне посчастливилось дважды дублировать Щукина в этой роли. Как известно, каждое кольцо при дубляже демонстрируется несколько десятков раз. Я сам актер, понимаю актерскую душу, могу разобраться в актерской технике. Но тут каждый раз я был снова захвачен Щукиным, выражением его глаз, интонациями. Не отрываясь, следил я за мельчайшими нюансами, где все дышало страстью, умом, внутренней силой.

И созданный этим великим актером образ Ленина до сих пор, как Ала-Тау, возвышается над множеством других актерских работ.

Я напомнил о Б. Щукине и других замечательных советских актерах только для того, чтобы сказать: они должны иметь своих молодых последователей и продолжателей.

Мы сможем воспитать достойную актерскую смену только при условии, если отбросим свое «я» — и режиссеры и актеры — и будем не только говорить, но и думать: «наш фильм», «наша студия», «наше советское киноискусство».

Лятиф ФАЙЗИЕВ:

— Актерская проблема, как и «сценарная», требует сегодня безотлагательного решения.

Меня тревожит то, что многие актерские работы стали творчески неинтересными, бесцветными... Я сейчас не берусь решать, кто в этом виноват. Важно скорее совместно исправить положение. Каждая новая роль в кино должна быть новым шагом в творческой биографии актера. Такова истина, но... мы, режиссеры, зачастую предлагаем актеру роли, в какой-то мере повторяющие его предыдущие работы. Например, очень талантливый актер Х. Умаров, удачно дебютировавший в фильме «Священная кровь», в следующем фильме сыграл роль, очень похожую на первую. Почему сам актер согласился на это? В идеале каждая новая работа актера должна быть новым проявлением его таланта, мы должны стремиться в каждом новом фильме увидеть актера в новой роли — во всех отношениях новой.

По-моему, режиссеру уже в период написания режиссерского сценария должно быть ясно — кто будет играть основные роли в фильме. Если даже автор не пишет сценарий из расчета на актера, то режиссер обязан писать режиссерский сценарий на определенных исполнителей.

Иными должны быть и функции кинопроб. Я не возражаю против того, что на какие-то роли можно пробовать и двух и трех актеров, но это возможно как исключение. Пробы должны проводиться не для решения вопроса, какой актер будет сниматься. У нас пока, к сожалению, пробы сводятся только к этому. Пробы нужны режиссеру, чтобы вместе с актерами искать контуры образа. Пробы для режиссера должны быть тем же, чем являются этюды, эскизы для живописца.

Невозможно работать без основательных репетиций всего фильма от начала до конца. При нынешнем росте производства в кино приходит огромное количество новых актеров (в том числе из среды любителей), которые не знакомы со спецификой актерской работы в кино. Молодежи трудно освоить роль, играя ее «по кусочкам».

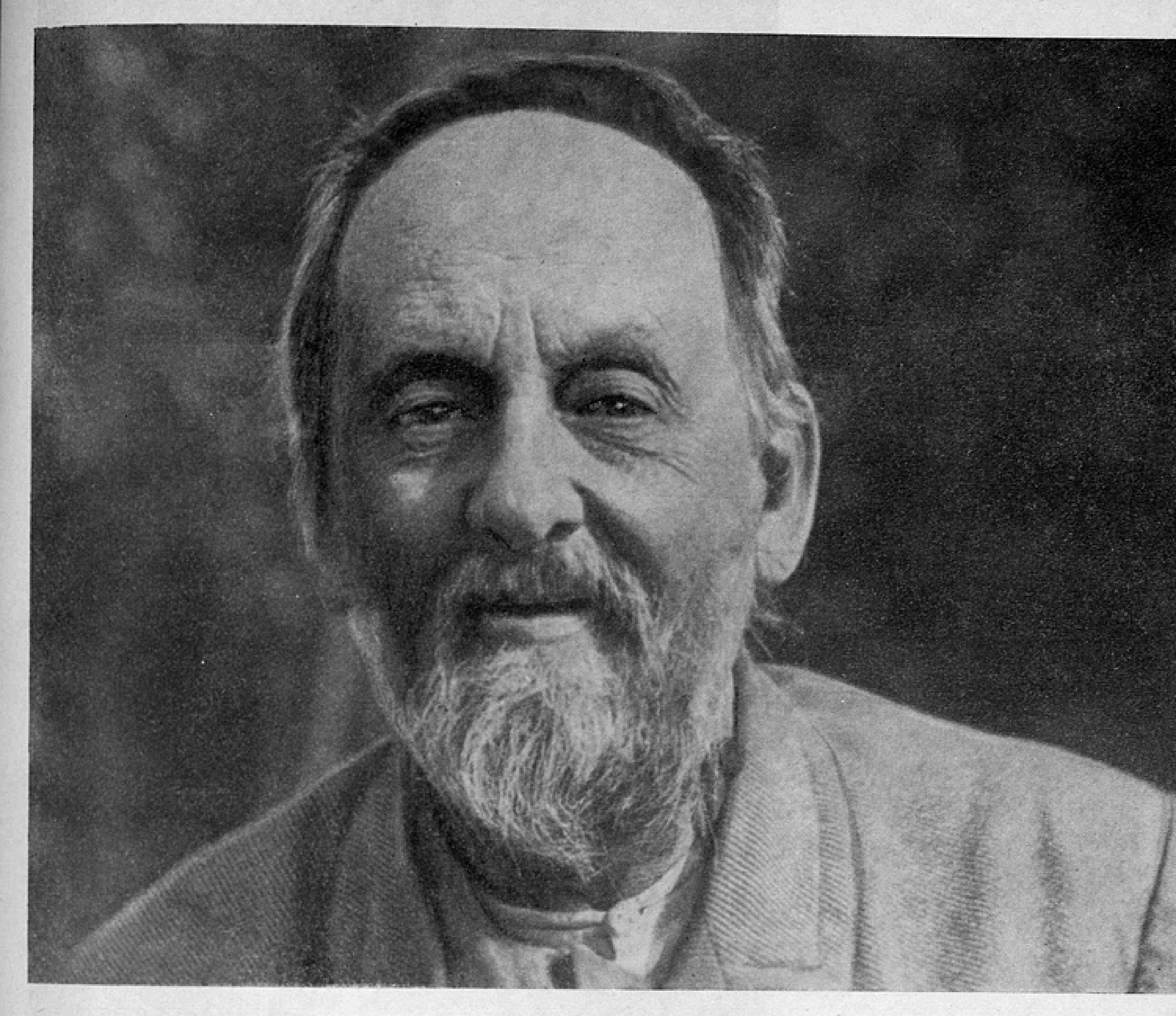
Поэтому необходимо планировать значительный репетиционный период.

В условиях работы Ташкентской киностудии я считал бы необходимым иметь двух вторых режиссеров, с тем чтобы один из них вел репетиции в съемочном периоде.

●

Итак, все участники разговора о месте актера в творческом процессе в киноискусстве единодушно признают: положение неблагополучно, его необходимо изменить. Режиссеры предлагают интересные, многообещающие меры для повышения творческой активности актера.

Слово за организаторами кинопроизводства!



К. Э. ЦИОЛКОВСКИЙ

# У него, в Калуге

Сейчас, когда первая в мире искусственная планета мчится в космическом пространстве, вспоминается с новыми подробностями встреча с гениальным русским ученым К. Э. Циолковским.

В 1932 году по заданию студии кинохроники мы прибыли в Калугу. Скромный до предела ученый и жил скромно, в одноэтажном деревянном флигеле на одной из тихих зеленых улиц. Когда Константин Эдуардович узнал о цели нашего приезда, он категорически отказался сниматься, и только после того, как мы «привыкли» друг к другу и он заинтересовался кинокамерой, мы договорились о плане съемок.

Беседуя с Циолковским, мы опасались того, что не сможем показать ученого в его привычной рабочей обстановке, в кабинете, так как располагали в то время малочувствительной кинопленкой.

Видя нашу озабоченность, Константин Эдуардович предложил всем вместе позавтракать в саду и снять его здесь же за столом с книгами, макетами дирижаблей и самолетов. Эти кадры мы и предлагаем вниманию читателей (фото вверху и на обороте).

Закончив съемку, мы тепло распрощались с великим ученым, получив от него на память книги с автографами.

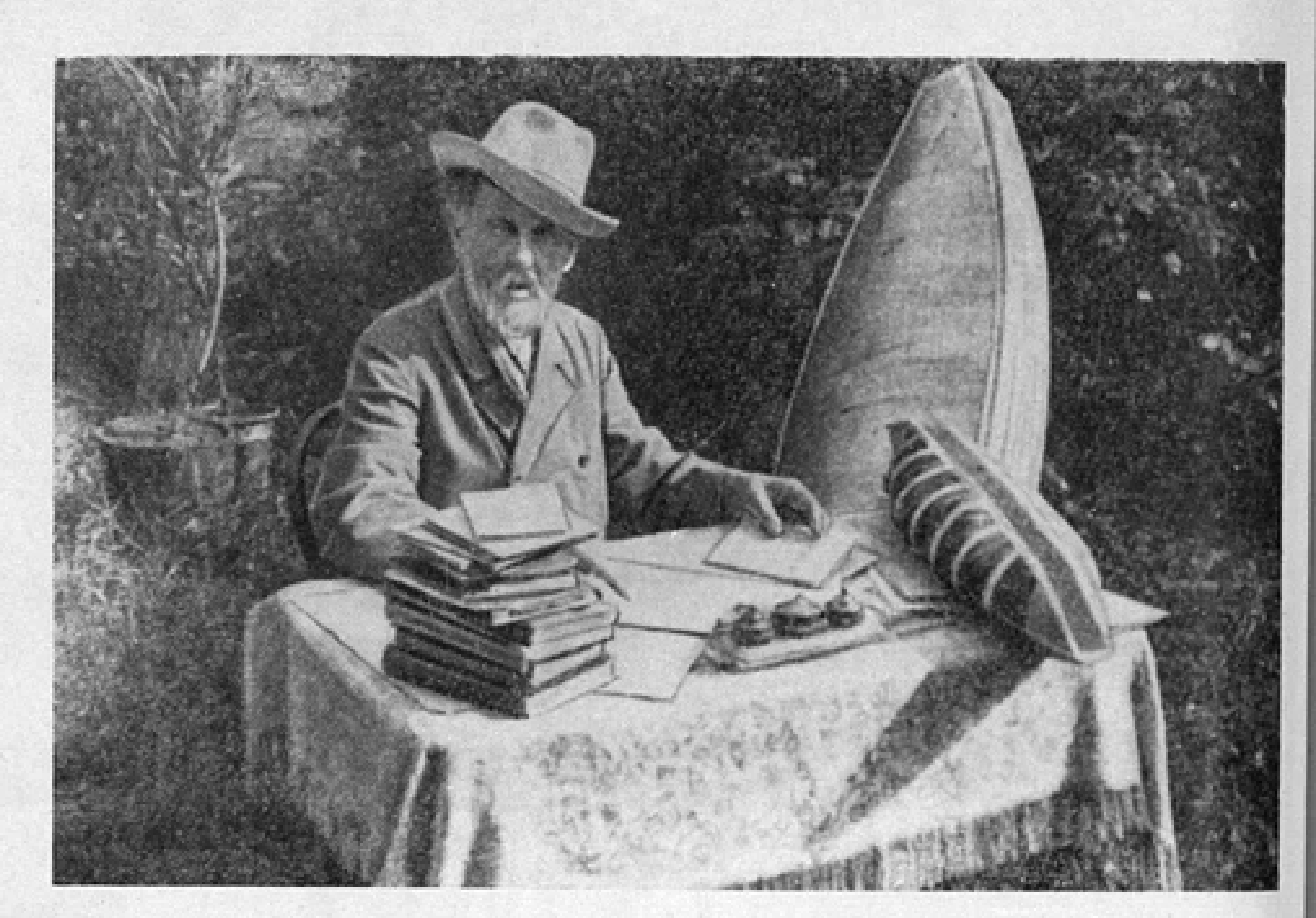
Мы с гордостью можем сказать, что гениальный ученый, первый в мире научно обосновавший возможность межпланетных перелетов, заслужил вечную благодарность своих потомков.

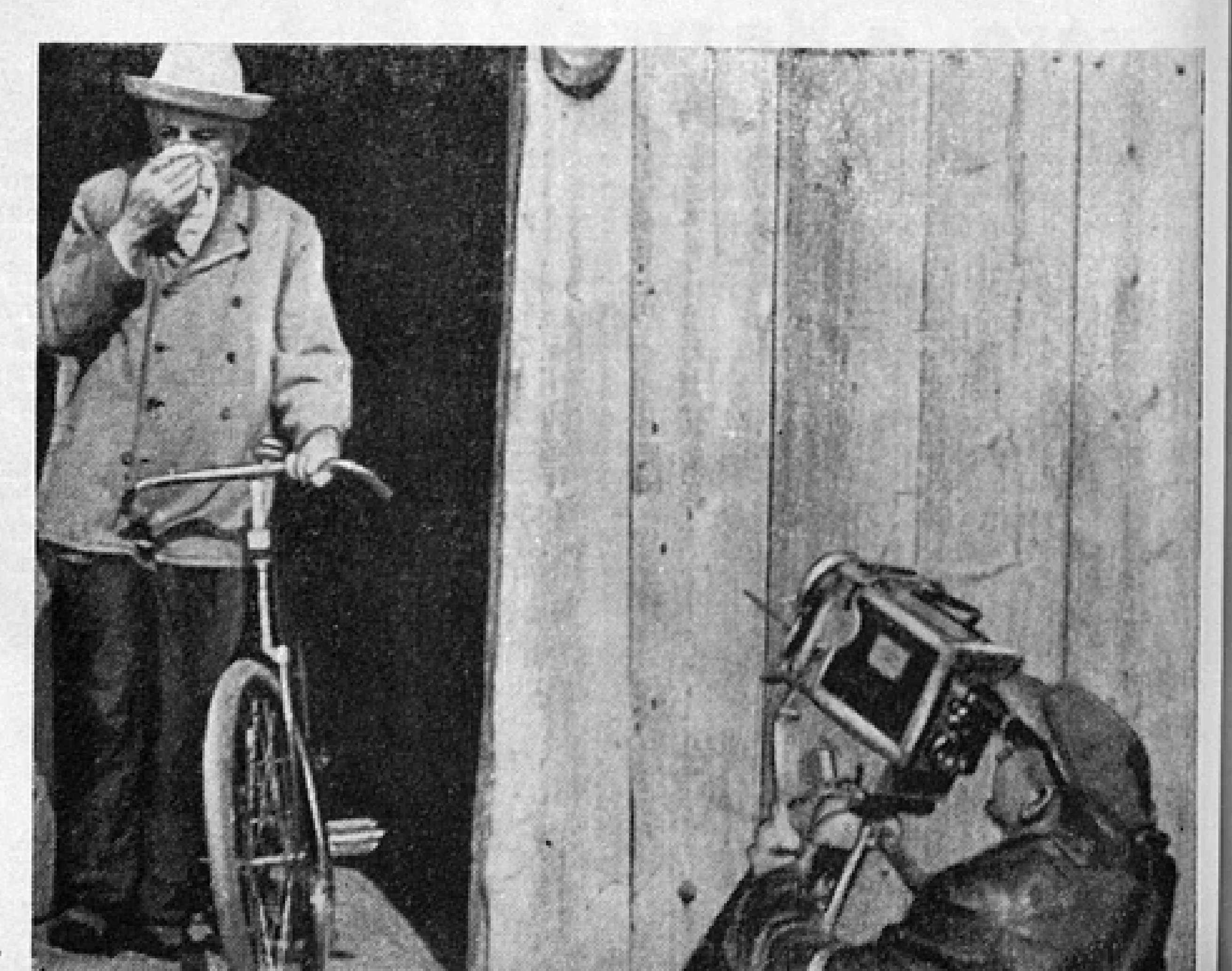
М. ОШУРКОВ

# Памятные кадры

(См. заметку М. Ошуркова на стр. 81)







# К. Э. Циолковский читает сценарий

**В 1934 году съемочная группа во главе с режиссером В. Журавлевым работала над научно-фантастическим фильмом «Космический рейс». Активное участие в этой работе принимал в качестве научного консультанта К. Э. Циолковский. Его письма к В. Журавлеву были опубликованы в № 11 нашего журнала за 1957 год.**

**На страницах литературного сценария, написанного А. Филимоновым, и режиссерского, разработанного В. Журавлевым совместно со съемочной группой, сохранились многочисленные замечания и советы ученого.**

**Публикуем некоторые замечания К. Э. Циолковского по одному из вариантов режиссерского сценария.**

| | |
|---|---|
| Кадр 1. Ночь. Миллиарды звезд. Луна. | *Миллиардов звезд невооруженный глаз не видит, а только тысячи.* |
| Кадр 236. Полумрак. Горит лишь одна лампа. Налево три пилотские ванны-кабины, наполненные жидкостью, с плавающими в них нашими героями. В одном из них по седой шевелюре, белеющей в водолазном скафандре, можно узнать академика Седых. | *Скафандры не нужны: голые или в трусиках.* |
| Кадр 242. ...Мая и Вилен поспешно снимают шлемы. | *вытираются и одеваются (шлемы не нужны).* |
| Кадр 253. Седых строго рассчитанными жестами укрепляет себя в кресле ремнями... | *(Ремни не нужны)... держится за ручки кресла.* |
| Кадр 257. Стремительно опустившись вниз, Вилен успевает схватиться за какой-то механизм и остаться внизу в нелепом положении... | *«стремительно»— не нужно.* |
| Кадр 265. Космос в рамке люка, Земля в форме тонкого голубого стекла громадной аркой раскинулись на черном небосклоне. Фонтаном сверкающих разноцветных огней распадается букет падающих звезд. | *«В форме стекла»— не нужно, «падающие»—не нужно.* |
| Кадр 273. Все трое расходятся по своим местам. Седых к центральному пульту, Мая к приборам, Вилен же, исполнив безвоздушный танец, построенный на самых неожиданных и нелепых по физическим законам движениях, уходит в сторону. | *Танец трудно исполнить: это колебание от стены к стене и разнообразное вращение.* |
| Кадр 274. Вилен отходит к кислородным баллонам. | *«Отлетает».* |
| Кадр 277. Вилен, осторожно оглянувшись на академика Седых, быстро ныряет в люк. | *«...ныряет в промежуток между двумя люками».* |
| Кадр. 299. Все предметы падают на пол. | *Все предметы падают, приобретая тяжесть.* |
| Кадр 303. В телевизоре астроплана отчетливо видна крохотная фигурка отчаянно мотающегося в космосе Вилена. | *«вертящегося»* |
| Кадр. 305. К Вилену подлетает брошенная академиком Седых веревка с грузом. | *«приближается к фигурке».* |
| Кадр. 306. Академик Седых включает рубильники. Рушится все на пол—и люди и вещи. | *Все падает в обратную сторону.* |
| Кадр 311.—За Виленом пойду я!—говорит Седых. | *«полечу я»* |

Кадр 312. — Командир корабля приказывает вам стать к рулям!—говорит Седых Мае.

*Рули не нужно: «приборам»*

Кадр 326. Рушится все на пол—и люди и вещи.

*«на одну стенку»*

Кадр 329. Из затемнения. Люк. Чьи-то руки снимают запоры. Медленно отодвигается щит, открывая вид на лунный пейзаж. Горы. Черное небо. Сияющие огни звезд. Холод.

*Большинство звезд — белые.*

Кадр 334. Астроплан в кратере. Прыгает из люка Седых. За ним Мая. За нею Вилен.

*Прыжок с 6—10 метров высоты безопасен.*

Кадр 336. Проходит панорамой мертвый, контрастно-черный лунный мир.

*желто-черный*

Кадр 337. Академик Седых подплывает к стенке одной из дюз и пишет на ней мелом: «Объявляю митинг открытым».

*подходит или подпрыгивает*

Кадр 338. Вилен, изо всех сил артикулируя, спрашивает Седых о чем-то, видимо, его чрезвычайно взволновавшем. Седых не очень понимает, что так волнует Вилена. Подходит Мая. Все трое разговаривают, оживленно жестикулируя и не понимая друг друга. Тогда Вилен начинает применять азбуку глухонемых. «Где же Земля?»—говорят пальцы Вилена.

*Можно говорить, соединив шлемы проволоками или натянутыми нитками (жестикуляция эффектней)*

Кадр 345. Седых, серьезный, как никогда, объясняет происшедшее:—Посадка прошла блестяще, но мы сели за Южным полюсом и на Земле не видели посадочной вспышки.

*«сели на обратную сторону Луны».*

Кадр 346. Вилена это не очень поражает. Он пожимает плечами и моментально предлагает:—Тогда надо завести машину и перелететь через полюс!

*«на известную сторону Луны».*

Кадр 360. «Кислород... Утечка...»—кричит академик Седых.

*Чистый кислород не вреден. Это старое заблуждение времен Жюля Верна.*

Кадр 364. Из баллона очень сильной струей вытекает кислородный газ, шевелящий подставленную Седых бумагу. Рука Седых затыкает дыру.

*и возбуждение ослабевает, они приходят в себя...*

Кадр 400. Седых и Мая подплывают к Вилену...

*подходят или приближаются*

Кадр 401. И словно переходя горизонт от ночи к дню, плывет аппарат над лунным пейзажем. И очень медленно из-за лунных кряжей появляется сверкающий, гигантский, по глобусам хорошо нам знакомый земной шар.

*по краям белое и белые пятна облаков*

Кадр 402. На верхушку лунного кряжа, нагруженные тяжелыми громадными тюками, взлетают три наших путника.

*восходят легко*

Кадр 409. Летят они на фоне лунного пейзажа.

*бегут или прыгают*

Кадр 420. Мая изо всех сил старается сдержаться, но, видно, прежняя бодрость уже начинает ее покидать — вот-вот и она зальется слезами. Вилен подходит к ней...

*подпрыгивает*

Кадр 424. Стоят две крошечные одинокие фигурки в центре грандиозного лунного кратера, окруженные черно-белыми скалами со сверкающими вершинами.

*Черно-желтыми, не черно-белыми.*

Кадр 440. Из всех дверей вылетают сотрудники...

*Выскакивают.*

Кадр 453. Академик Седых вынимает из кармана белую кристаллическую массу, моментально тающую в его руках.

*Он мог найти твердый воздух в вечно теневых участках кратера, но не в расщелине. Держать твердый воздух можно в теплой перчатке.*

Кадр 456. Мая и Вилен обнимают академика Седых, целуя его в нос, в рот, в уши, в глаза — куда попало.

*целуют в шлем, где нос, уши...*

К. ЦИОЛКОВСКИЙ

1934 год, 9 мая

Н. Игнатьева

# Счастливый человек

Советские спутники Земли и советская космическая ракета совершили переворот не только в науке. Они совершили глубокий сдвиг и в умах человечества, показав тем, кто не понимал или не хотел понять этого раньше, на что направлены усилия народов нашей страны, каким благородным целям они служат.

В наши дни осуществлена мечта, которая одним казалась фантастичной, другим—несбыточной. И сегодня мы с особой признательностью вспоминаем гениального русского ученого Константина Эдуардовича Циолковского, основателя самой удивительной науки наших дней—астронавтики.

Не так давно в журнале «Искусство кино» были напечатаны его неопубликованные письма к кинематографистам. В одном из этих писем ученый писал:

«Что может быть прекраснее — найти выход из узкого уголка нашей планеты, приобщиться к мировому пространству и дать людям выход из земной тесноты и уз тяжести?! ..

До последнего времени я предполагал, что нужны сотни лет для осуществления полетов с астрономической скоростью (8—17 *км* в секунду). И это подтверждалось теми слабыми результатами, которые получены у нас и за границей. Но непрерывная работа в последнее время поколебала эти мои пессимистические взгляды: найдены приемы, которые дадут изумительные результаты уже через десятки лет.

Усилия и жертвы, которые приносит наше Советское правительство развитию индустрии в СССР и всякого рода исследованиям, надеюсь, оправдают мои надежды».

Сбылось предвидение гениального творца науки — путь в космос открыт. Дерзновенная мечта стала явью!

Вот почему так своевременно появление нового художественного широкоэкранного фильма «Человек с планеты Земля», посвященного Циолковскому, творческому подвигу его жизни.

●

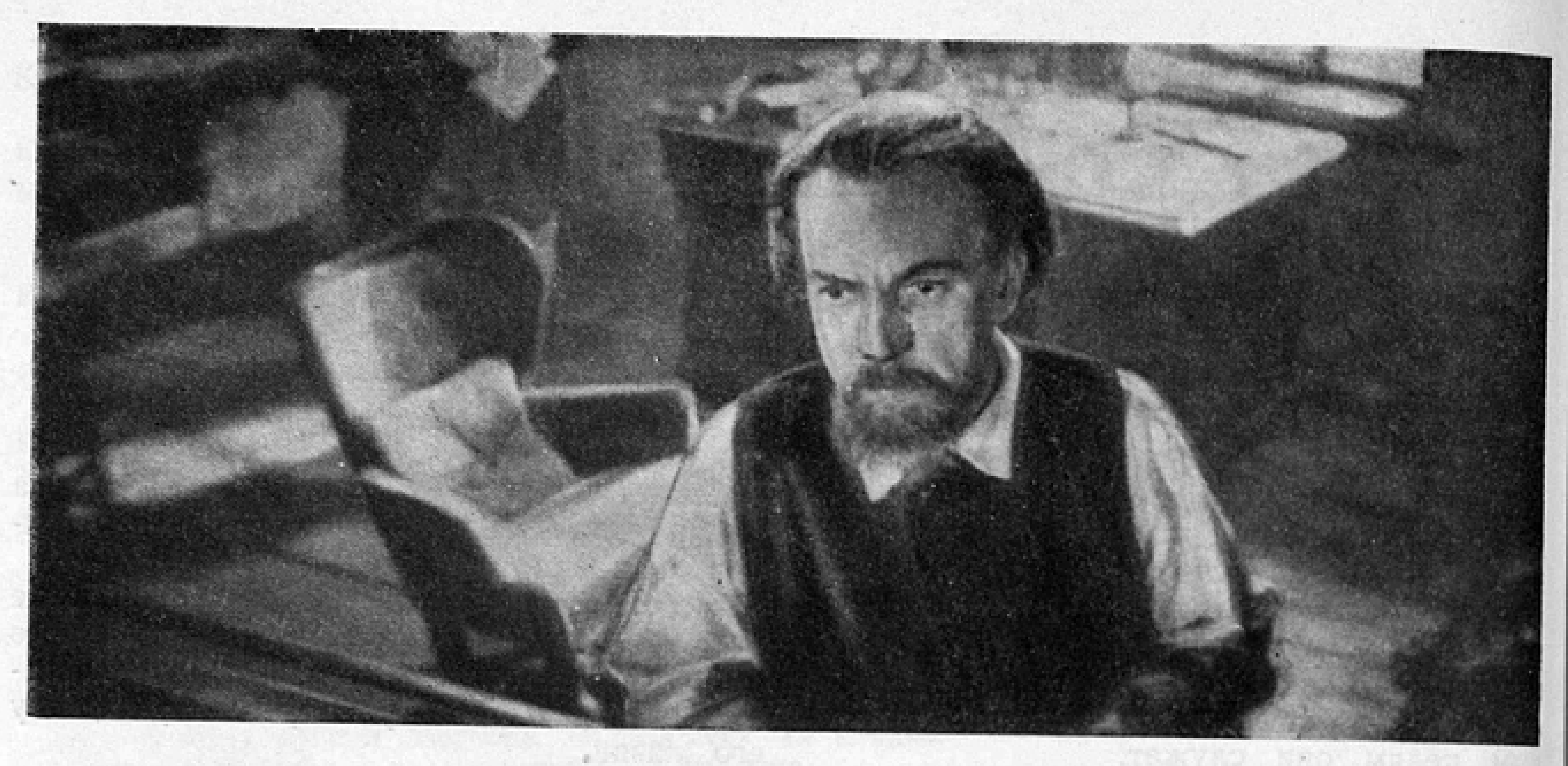
Картина о Циолковском. Картина о жизни ученого, судьба которого в условиях царской России складывалась драматично, порой даже трагически. Не возвратит ли нас этот фильм к тем кинопроизведениям биографического жанра, где господствовал всесильный штамп. Не так-то просто освободиться от дурных традиций, найти новые решения, тем более что биографию ученого легче всего было уложить в прокрустово ложе привычной, испытанной схемы.

Авторы сценария В. Ежов и В. Соловьев довольно подробно воспроизводят конкретную бытовую обстановку жизни ученого, окружающий его мир. Губернский город Калуга, где жил и работал Циолковский, его нравы, его купечество и его дворянство представлены выпукло и реально, это не фон, это та живая среда, в которой приходилось жить и трудиться талантливейшему исследователю и изобретателю.

На первый взгляд может показаться, что именно здесь и заложен конфликт фильма: слишком несхожи мысли, взгляды и устремления Циолковского и «отцов города», слишком велика пропасть, лежащая между ними. И режиссер-постановщик картины Б. Бунеев не сглаживает, а, наоборот, подчеркивает, обнажает эти контрасты. Уже в начале фильма, когда кинокамера, плавно скользящая по белоснежному фасаду церкви (в маленькой Калуге было около сорока церквей), вдруг переключается на стремительный, сумасшед-

---

«Человек с планеты Земля». Сценарий В. Ежова, В. Соловьева. Постановка Б. Бунеева. Оператор М. Пилихина. Художник Б. Дуленков. Композитор М. Раухвергер. Звукооператор Д. Белевич. Московская студия имени М. Горького. 1958.



«ЧЕЛОВЕК С ПЛАНЕТЫ ЗЕМЛЯ»

ший бег пролетки, на козлах которой, крепко натянув вожжи, сидит здоровенный купчина — так развлекается местный богатей Балабанов, ему «скучно жить на свете», некуда девать свои силы,— вы попадаете в атмосферу жизни скучнейшего провинциального города, жизни однообразной и беспросветной. А затем, посетив дом вице-губернатора Мерцалова, познакомившись с калужским «культурным» обществом, вы еще сильнее ощущаете разность интересов Циолковского и так называемого «света», разрыв между помыслами гениального изобретателя и возможностью их осуществления.

И все же не в этом следует искать конфликт картины. Как ни убедительны кадры, раскрывающие всю глубину противоречий между героем и его «высоким окружением», не они определяют драматическое начало фильма. Мужественное преодоление всех препятствий, стоящих на пути служения науке, огромная внутренняя борьба за достижение великой цели — вот что составляет драматический стержень картины. Это фильм о высокой нравственной победе человека, сумевшего сохранить верность мечте своей жизни, не свернувшего, несмотря ни на что, с дороги трудных исканий, напряженнейшего, требующего отдачи всех физических и духовных сил труда.

Научный, творческий подвиг — на этом сосредоточили свое внимание создатели фильма. Не сами события занимали авторов, а их смысл, их содержание. Раскрыть научное подвижничество ученого, его творческую одержимость, его преданность высоким гуманистическим идеям было главной задачей драматургов и режиссера. Тема картины воспринимается как тема величия человеческого духа, тема высокого оптимизма и нравственной силы человека.

... На склоне высокого холма — странный оратор. Он обращается к невидимой аудитории, обещая, что скоро присутствующие здесь люди станут свидетелями необычайного зрелища: из гигантской пушки, установленной в центре возвышенности, взлетит в небо огромный снаряд. Он отправится на Луну.

И вот снаряд в полете. Трое смельчаков с бокалами в руках поздравляют друг друга, они собираются отметить торжественное событие — провозгласить на Луне республику. «Теперь Луна наша!»

Но вот из-за экрана раздается громкий голос: «Чепуха! Какая чепуха!» Уязвленные в своих лучших чувствах нарядные путешественники поворачиваются к нам, к зрительному залу, а голос из-за экрана продолжает: «Все, все чепуха. И то, что вы пьете из бокалов, и то, что вы одолели земное тяготение, и то, что собираетесь благополучно опуститься на Луну... Это невозможно. Вас давно нет в живых. Вы погибли в момент выстрела». Обложка книги Жюля Верна «Из пушки на Луну» опускается на путеше-

ственников, а человек, рука которого захлопнула книгу, подходит к окну. Мы не видим еще его лица, мы только слышим его голос, но в нем такая убежденность, что нельзя не поверить ему: «Снаряд не может одолеть земного тяготения. Полетом снаряда невозможно управлять в пустоте космического пространства. Снаряд не годится для космических путешествий».

Циолковский в фильме убеждает сразу. Вы сразу чувствуете, что это личность незаурядная, хотя перед вами человек в потертом форменном сюртуке, с угловатыми жестами, смущенным, растерянным взглядом близоруких глаз. Он испытывает неловкость от неожиданного свидания с незнакомым человеком, приехавшим из Петербурга, и голос его становится напряженным, движения скованными. Но вот окончилась церемония знакомства, хозяин и гость переходят в «кабинет» Циолковского — и ученый моментально оживляется: ведь речь заходит о его работе! Меняется выражение лица, появляется блеск в глазах — они сияют ясным, добрым светом. Ему действительно хочется, ему нужно поговорить о том, как побороть земное тяготение, как летать в пустоте...

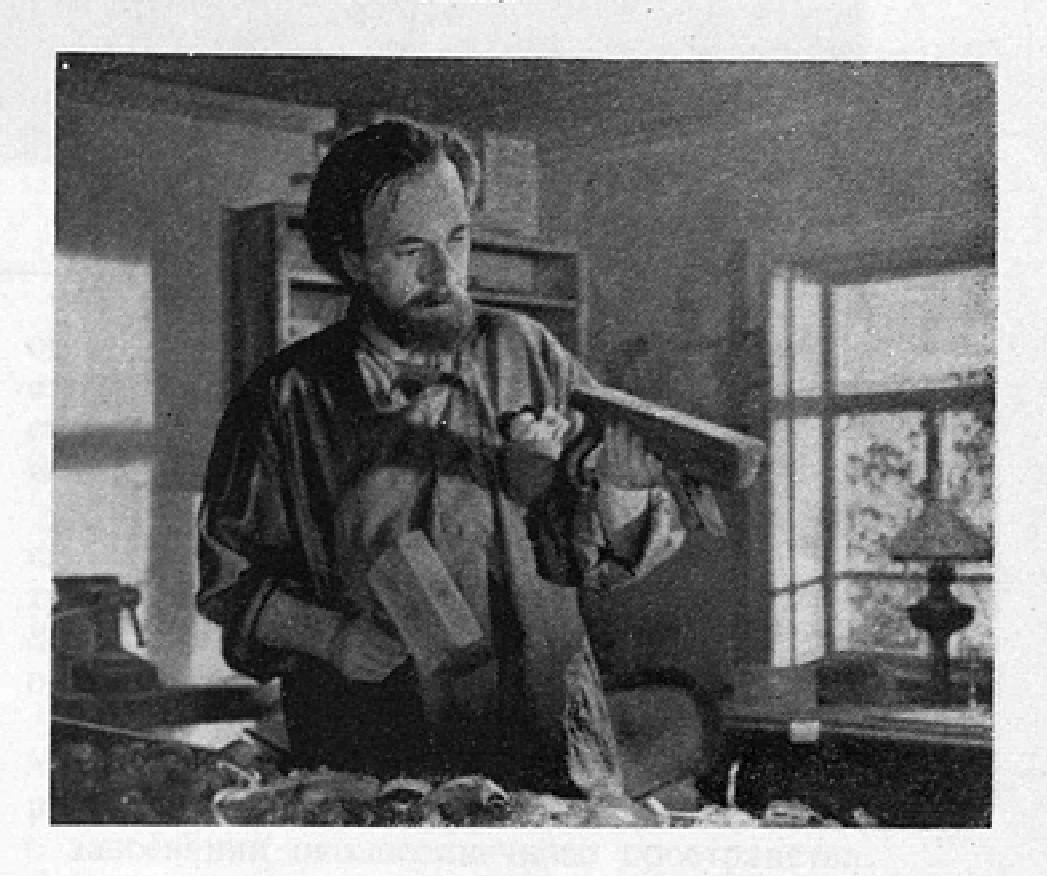
Мы часто встречались на экране с известными учеными, изобретателями, художниками. Но нередко узнавали только подробности их биографии и не видели главного ее смысла. Характерные частности заслоняли дело жизни героя, события внешние — п р о ц е с с т в о р ч е с т в а. В фильме «Человек с планеты Земля» в центре — творческая мысль, научные поиски, борьба за постижение тайн вселенной. Это не привесок к фабуле, не поверхностная иллюстрация к биографии ученого. В фильме т в о р ч е с т в о дано как органическое проявление натуры человека, для которого жизнь есть подвиг мысли.

Думая сегодня о замечательных трудах Константина Эдуардовича Циолковского, о его мечтах и предначертаниях, понимаешь, насколько грандиозна была программа покорения Вселенной, выдвинутая ученым. Он думал о завоевании околосолнечного пространства, ибо «если бы нам удалось вырваться туда, в свободное пространство, человек обрел бы горы хлеба и бездну могущества». Он мечтал о вечной жизни человечества. Какое же могучее направление ума, какой полет мысли, какая сила предвидения!

Конечно же, перед актером, взявшимся за воплощение образа ученого, стояла задача огромной трудности. Надо было показать масштабы таланта, великую меру мужества и упорства, чудесную силу творчества.

Образ должен был стать величественным. Но означало ли это, что, возвышаясь в своей мудрости, красоте, творческом горении, герой должен был оторваться от земли, взойти на пьедестал и застыть в холодном мраморном величии? Мы, к сожалению, уже встречались в кино с такими монументами, и встречи эти не принесли радости. Скованные бронзой собственного величия, окруженные орео-

«ЧЕЛОВЕК С ПЛАНЕТЫ ЗЕМЛЯ»





лом исключительности, подобные герои не могли стать близкими зрителю. Утрата жизненной простоты приводила к потере силы художественного, эмоционального воздействия.

Авторы «Человека с планеты Земля» решительно отказались от такой подачи образа Циолковского. Ни в коем случае не ставить героя на котурны, не придавать ему искусственной многозначительности! Он такой, как все, и надо показывать не внешнюю величавость, а величие духа, красоту души. Он такой, как все, только в нем неистощима умственная энергия, несгибаема твердость характера, непоколебима верность мечте.

Нужно сразу же сказать: авторам сценария и постановщику картины на редкость повезло с исполнителем центральной роли. Это удача всей нашей кинематографии. В лице Ю. Кольцова мы видим актера, удивительно тонко почувствовавшего нравственную природу своего героя и — что самое главное — сумевшего поднять индивидуальную характеристику до высот больших обобщений. С предельной выразительностью раскрывая конкретные, индивидуальные черты героя, актер ни на минуту не забывает об общечеловеческом содержании образа и его высокой гражданской сущности. Поэтому образ приобрел такую притягательную силу, такую законченность и цельность.

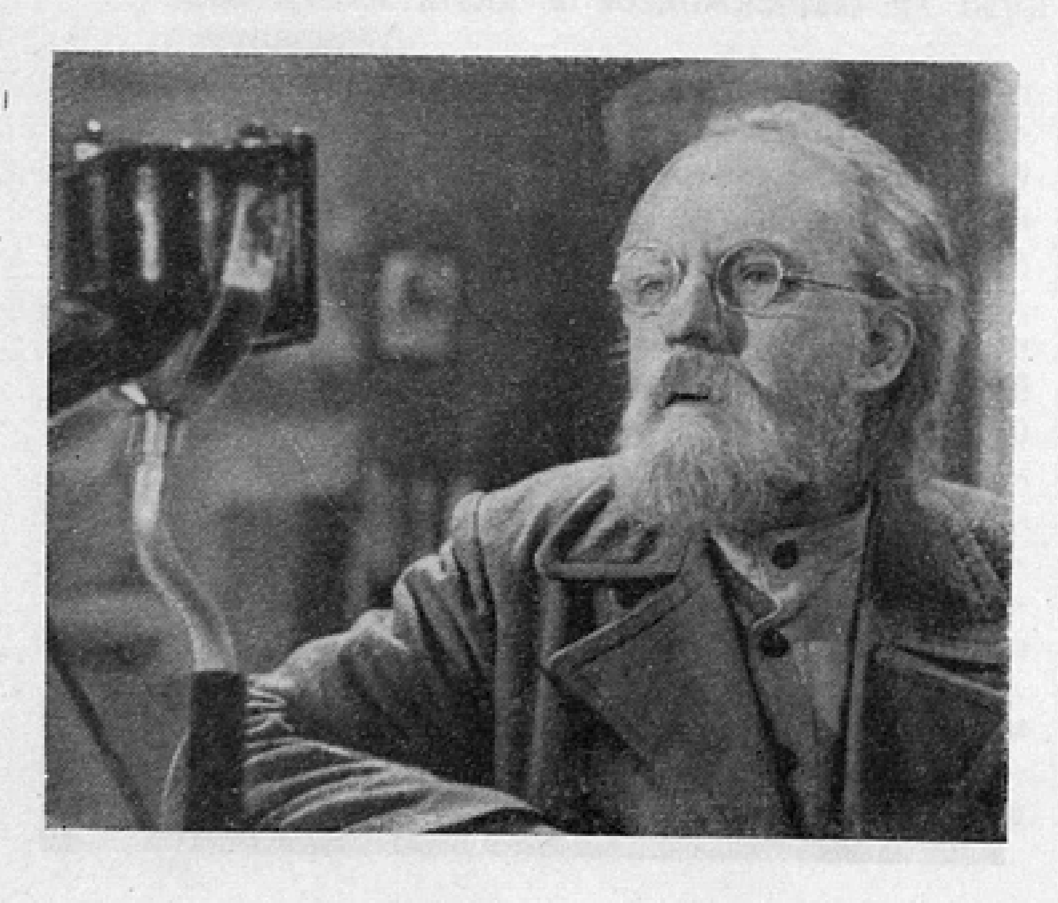
Необыкновенная душевная стойкость — вот что поражает в образе Циолковского, созданном Ю. Кольцовым. Один за другим падают на героя удары судьбы. Кажется, давно уже можно было сложить оружие, согнуться под бременем невзгод, отступить перед трудностями. Но ведь не решена главная задача, надо работать, «чтобы другим людям легче жилось»,— и снова берет Циолковский в руки карандаш, снова на листе бумаги появляются сложнейшие математические вычисления...

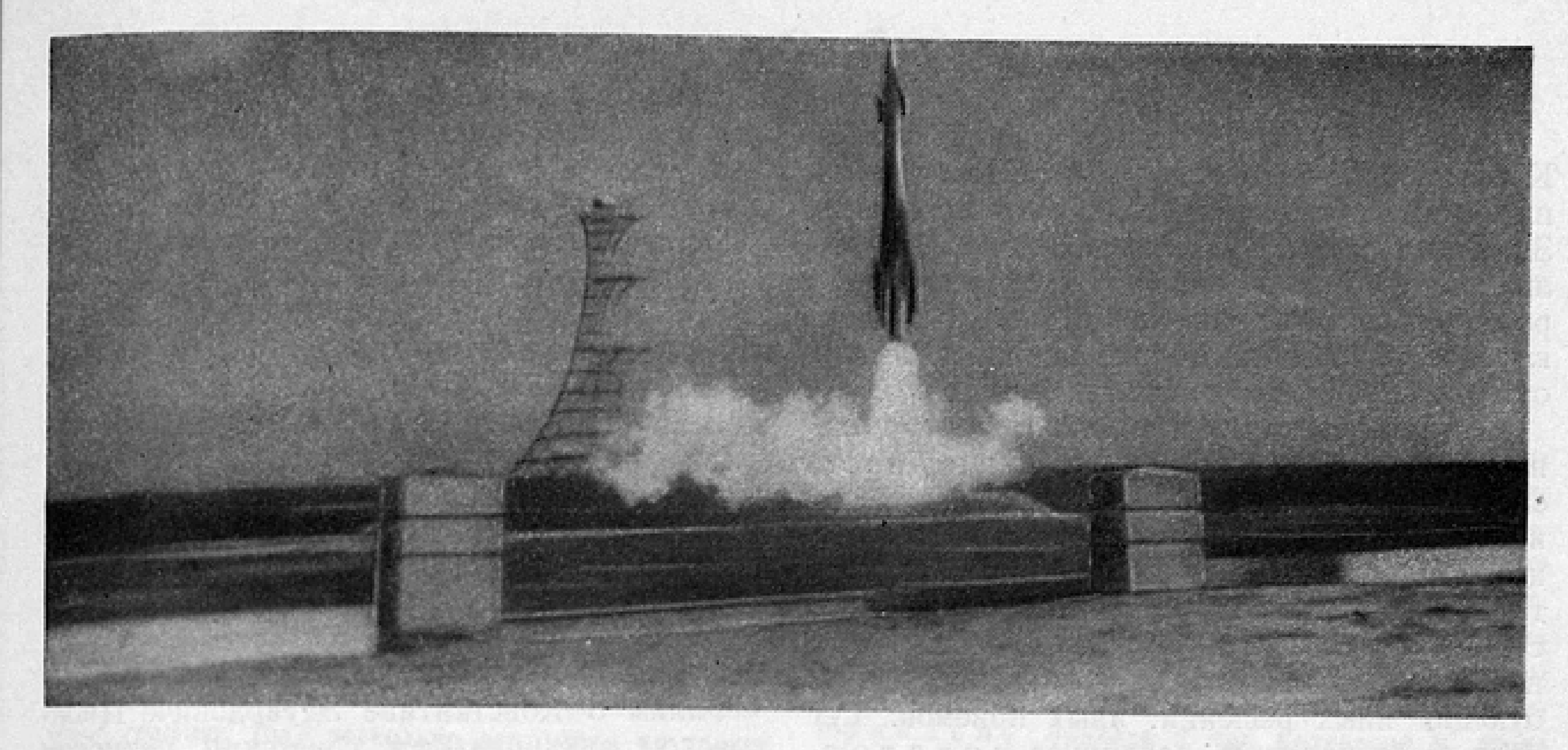
Сценарий построен так, что драматическое напряжение фильма растет, постепенно достигает своего накала.

Проект дирижабля послан в Петербург, в императорское техническое общество. В ожидании ответа Циолковский продолжает работу: рождаются новые мысли, приходят новые решения... Хорошее настроение не покидает ученого — на радостях он даже стал лучше слышать, он может разговаривать без помощи слуховой трубы. Возбужденный только что пришедшей в голову мыслью, Циолковский не замечает настороженного молчания домашних, сидящих за обеденным столом. «Варя, скажи мне что-нибудь обычным голосом,— обращается он к жене.— Ну скажи, Варя, услышу я или нет?» «Пришел пакет из Питера»,— отвечает Варвара Евграфовна. «Слышал!—радостно подхватывает Циолковский, еще не понимая смысла ее ответа.— Ты сказала, что пришел пакет из Питера...». И тут только до него доходит содержание этих слов. Ю. Кольцов растерянно обводит глазами присутствующих и, словно проверяя себя, тихонько переспрашивает: «Что ты

**«ЧЕЛОВЕК С ПЛАНЕТЫ ЗЕМЛЯ»**







«ЧЕЛОВЕК С ПЛАНЕТЫ ЗЕМЛЯ»

сказала?» Волнение охватывает его, но, поймав испытующий взгляд сына, он преувеличенно бодро говорит: «Чего ж вы испугались? Ответ должен был прийти — вот он и пришел». Однако тут же не выдерживает, смущенно признается: «Колени дрожат... Вот, руки тоже...». Пакет вскрыт. В нем — отказ. Ни слова жалобы не произносит Циолковский, наоборот, его речь исполнена гнева, полна решимости продолжать исследования, доказать свою правоту.

Это не первое и не последнее разочарование. Приходит еще более страшное горе — самоубийство сына, потерявшего веру в дело отца. Медленно поднимается Циолковский — Ю. Кольцов по лестнице дома, а вслед ему летят звенящие, резкие слова жены: «Ты убил своего сына!» Измученная, исстрадавшаяся женщина дает выход своим чувствам — но Циолковский не слышит, снова ничего не слышит! К его боли примешивается страх перед глухотой, в кадре — страдающие, напряженные глаза, сгорбленные, поникшие плечи. А в комнате все нарастает какой-то монотонный, звенящий звук. Циолковский смотрит на жену, но движения ее губ не объясняют смысла слов. Значит — конец. Закружилась, поплыла перед глазами комната...

Блестяще играет Ю. Кольцов драматические эпизоды фильма. Они тем более впечатляют, что в вашем сознании уже сложился облик человека внутренне застенчивого, душевного, мягкого, отдавшего все богатства своего ума и сердца на благо народа, человечества.

Самое трудное в произведении искусства— передать художественными средствами работу мысли, рождение открытия. У Кольцова лучшие сцены—именно те, где Циолковский охвачен радостью творчества.

Вспомните, как в доме вице-губернатора Мерцалова Циолковский читает господам дворянам лекцию о межпланетных путешествиях, о завоевании околосолнечного пространства. С каким упоением посвящает он их в свои «Грезы о Земле и небе», не замечая ни тупости, написанной на лицах дам, сидящих перед ним, ни шепота недоумения, ни равнодушия к своему рассказу, прикрытого любезной улыбкой хозяина дома. Сейчас он весь там, в этом чудесном мире, размышлять о котором для него величайшее наслаждение.

Творчество — это поэзия. Именно так играет Ю. Кольцов Циолковского, и сцены, наполненные формулами, математическими вычислениями, неожиданно становятся л и р и ч е с к и м и  с ц е н а м и фильма.

«Я не могу запретить себе думать»,— говорит Циолковский, обращаясь к жене. Вместе со своим героем мыслит актер, создавая образ деятеля науки, борца за утверждение высоких гуманистических принципов. Образ счастливого человека.

●

Кадры, рисующие жизнь Циолковского в Калуге, борьбу ученого за осуществление своих идей, решены в реалистическом плане. Здесь режиссер Б. Бунеев показал себя зрелым мастером, отлично чувствующим природу реалистического искусства, умеющим глубоко раскрывать тонкие психологические оттенки душевного состояния людей.

Но есть в сценарии и второй и третий планы — фантастический, исторический. Авторы сценария задали режиссеру сложную и интересную задачу. Они включают в действие и Джордано Бруно и жюльверновских мечтателей, они выносят действие в черные просторы космоса. «Калужские» эпизоды—еще не всё в фильме. Еще немало эпизодов, требующих иных решений, иных приемов. Тут надо было проявить подлинное новаторство, заняться поисками новых художественных форм, чтобы встретились в фильме разные эпохи, настоящее — с прошедшим и будущим.

Но, к сожалению, постановщик пошел здесь по обычному, трафаретному пути, не сумел привлечь к работе интересных художников. В результате «внекалужские» сцены, тесно, органически связанные в сценарии с главным действием, в фильме выпадают из сюжета, оказываются наивными довесками. Это обидно. Ведь была возможность создать фильм, необычный по стилю, по художественной форме, в котором переплетались бы реальность и фантастика, стирались границы между настоящим и будущим.

Поистине величественны и грандиозны достижения нашей науки. Смелые эксперименты советских ученых приносят блестящие результаты. Не пришла ли пора столь же дерзновенных поисков в кинематографии, в искусстве, возможности которого велики и многогранны?!

Жаль также, что не раскрыта в фильме тема эстафеты разума, знаний, — эстафеты, передающейся в века. Она хоть и эскизно, но намечена, заявлена сценаристами. Нужно было подхватить и развить ее. На экране же появился лишь рисунок, изображающий казнь Джордано Бруно,— и все. Между тем какое приподнятое звучание получила бы картина, если бы идея «эстафеты мысли» была проведена через все произведение, нашла бы органическое и последовательное художественное выражение.

Это — замечания принципиального характера. Есть в фильме и частные недостатки. Если большинство актеров — и В. Дихтяр (жена Циолковского), и Ю. Любимов (Бабурин), и Н. Меньшикова (Люба), и Ю. Кротенко (Игнат), и З. Гердт (оратор в прологе)— создают образы запоминающиеся, то артист В. Балашов, играющий роль единомышленника Циолковского, подпольщика Дорофеева, оказался в невыгодном положении: драматурги и постановщик фильма не дали ему материала для лепки значительного характера, зрителю остается неясно, кто такой, собственно говоря, Дорофеев.

●

Фильм о Константине Эдуардовиче Циолковском заканчивается советским периодом его жизни. Впервые ученый обрел условия для вдохновенного труда, направленного на счастье людей. За два месяца до смерти в телеграмме, адресованной Центральному Комитету партии, Циолковский писал:

«Болезнь не дает мне закончить начатое дело. Все мои труды по авиации, ракетоплаванию и межпланетным путешествиям передаю партии большевиков и Советской власти— подлинным руководителям прогресса человеческой культуры. Уверен, что они успешно закончат эти труды».

Прошло немногим более двадцати лет. Труды, оставленные Циолковским, не пропали даром. Сбылись замечательные слова ученого: «Планета есть колыбель разума. Но нельзя вечно жить в колыбели». Сегодня первая космическая ракета, созданная советскими учеными, инженерами, рабочими, вышла на солнечную орбиту.

И когда на широком экране, плавно отрываясь от земли, ракета в стремительном движении прорывается в небесное пространство, зал взрывается бурными аплодисментами. Мечта, которую свято пронес через всю свою жизнь ученый-гуманист, превратилась в реальность!

Зал аплодирует. Аплодирует смелости и могуществу советского человека, прокладывающего путь к покорению вселенной.

И, конечно, артисту Юрию Кольцову и его товарищам по искусству, создавшим этот фильм.




# Первый фильм о Маяковском

В этом важном и необъятном по своим возможностям опыте наш театр опередил кинематографию. Еще несколько лет назад на сценах ряда театров появились постановки, посвященные великому поэту революции Владимиру Маяковскому. Здесь не место вдаваться в оценку пьес В. Катаняна «Они знали Маяковского» и А. Липовского «Грозное оружие» — первых пьес о Маяковском и спектаклей, созданных на их основе. Каковы бы ни были их недостатки, их благодарное приятие широкими кругами зрителей отчетливо показало, насколько жизненно назрела и как остра духовная потребность народа в общении с образом любимого поэта, запечатленным средствами искусства.

И потому, конечно, очень радостно, что и кино предприняло попытку создания художественного произведения о поэте. Тем более что кинематографисты избрали свой, особый путь к решению большой и очень ответственной творческой задачи.

Фильм «Маяковский начинался так»*, снятый в Грузии режиссером К. Пипинашвили, посвящен самому раннему, начальному этапу жизненного пути поэта. (Пьесы В. Катаняна и А. Липовского относились в основном к последним этапам его жизни.)

По существу фильм «Маяковский начинался так» — это фильм о детстве и отрочестве Маяковского. Интересный замысел—начать кинорассказ о Маяковском (начать потому, что, конечно же, он будет продолжен в картинах, которые непременно будут созданы в ближайшем будущем!) с изображения даже не юности, а детства и отрочества поэта! Замысел своеобразный, открывающий увлекательные перспективы и в то же время рождающий большие трудности. Трудности, с которыми, скажем прямо, не удалось, на наш взгляд, справиться создателям фильма.

Высоко ценя инициативу, смелость и труд авторов картины, отмечая отдельные бесспорные достижения, которые есть в работе актеров, в удачных находках режиссуры, тем не менее приходится говорить не о них, а о существенных просчетах в самом п р и н ц и п е подхода к так интересно и верно избранному материалу биографии великого поэта.

О чем должен был бы рассказать этот фильм? О той земле, на которой родился и провел первые двенадцать лет своей жизни поэт, — о прекрасной Грузии? О его семье? О его товарищах и сверстниках? О первом соприкосновении поэта с политическими событиями, властно вторгшимися в жизнь кутаисского гимназиста в пору революции 1905 года? Да, конечно, фильм должен был рассказать обо всем этом. Но рассказ этот следовало вести р а д и одной темы, которая только и могла оправдать киноповествование, и о более крупных и о менее значительных событиях раннего этапа жизни Маяковского, — ради темы становления, точнее — рождения, даже, чтобы быть совершенно точным, — предвестия рождения поэта.

В этом-то и заключается главная трудность. Создавая фильм о Володе Маяковском, нельзя ни на секунду забывать о великом поэте Владимире Маяковском. Здесь две опасности — или ухода от большой перспективы будущего, или утраты ощущения реальности настоящего, того, что непосредственно является предметом изображения и что еще не стало этим огромным будущим, хотя, конечно, несет в себе его зерна.

В фильме дали о себе знать обе эти опасности.

Сошлемся на одну очень показательную особенность. Задавшись целью создать фильм о детстве и отрочестве поэта, постановщики допускают очевидный сдвиг во времени — делают Маяковского явно старше, таким, каким он будет уже только в «московские годы». Картина заканчивается 1906 годом, когда Маяковскому было 12 лет. В фильме ему все 15. Мы помним: Маяковский в 15 лет был членом РСДРП (большевиков), рано стал «взрос-

---

* «Маяковский начинался так». Сценарий К. Гогодзе, К. Пипинашвили. Режиссер К. Пипинашвили. Оператор Ф. Высоцкий. Художник Е. Мачавариани. Композитор Л. Мачавариани. «Грузия-фильм», 1958.



«МАЯКОВСКИЙ НАЧИНАЛСЯ ТАК»

лым». Но это — 1908, а не 1906 год и тем более не какой-нибудь из более ранних годов, к которым относятся события, показанные в фильме. Зачем же было «торопить время», зачем было показывать Маяковского в Грузии таким, каким он стал позже? Если «грузинский период» жизни Маяковского казался авторам недостаточно насыщенным, тогда не лучше ли было бы переходить сразу к позднейшему времени?

В титрах, открывающих фильм, говорится, что в основу сценария положена «повесть» Маяковского «Я сам». Такой «повести» Маяковский не писал. Есть его автобиография «Я сам». Сравнение с этим замечательным документом и обнаруживает всего отчетливее слабость подхода к решению поставленной задачи. Открывается автобиография словами: «Я — поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу». Сам Маяковский, рассказывая в поразительных по лаконической выразительности главках о своей жизни, по существу, все время говорит о том, что делало его поэтом ( «этим и интересен» ). Создатели фильма забывают об этой главной теме, они упускают те замечательнейшие возможности, которые открывает образное раскрытие автобиографии Маяковского.

Авторы вводят явную и совершенно излишнюю «отсебятину». Откуда возникли, например, кадры, изображающие избиение Маяковского карателем на мосту через Рион, его эффектный прыжок в реку, борьбу с волнами, готовыми вот-вот захлестнуть изнемогающего подростка? Разве был такой эпизод? Мы о нем ничего не знаем ни от самого Маяковского, ни от кого-либо из его близких. И разве он что-нибудь прибавляет к тому, что так просто, так точно и так неотразимо убедительно рассказал Маяковский об истоках своей революционности в главке «Японская война»: «Появилось слово «прокламация». Прокламации вешали грузины. Грузинов вешали казаки. Мои товарищи грузины. Я стал ненавидеть казаков». Вот что пишет сам Маяковский. Здесь есть и психология одиннадцатилетнего мальчика (без попытки превратить самого себя во что бы то ни стало во «взрослого»), но есть и характерное именно для одиннадцатилетнего Маяковского и свойственное вовсе не каждому, что вырастет потом в настоящую революционность, в подлинный интернационализм.

Когда перечитываешь «Я сам», невольно думаешь: да ведь это уже почти сценарий, а порою, пожалуй, и без всякого «почти». Отдельные главки воспринимаются как необычайно экспрессивная смена кадров. Вот как рассказал Маяковский о первом доме, в котором жила семья Маяковских: «Все это территория стариннейшей грузинской крепости под Багдадами. Крепость очетыреугольнивается крепостным валом. В углах валов — накаты для пушек. В валах бойницы. За валами рвы. За рвами леса и шакалы. Над лесами горы. Подрос. Бегал на самую высокую. Снижаются горы к северу. На севере разрыв. Мечталось — это Россия. Тянуло туда невероятнейше». В этом отрывке — прекрасная возможность для кинематографиста раскрыть языком своего искусства ту важную тему, что намечена Маяковским в самом названии главки, из которой взяты приведенные строки. Она названа «Корни романтизма». Есть ли в фильме попытка хоть как-то наметить эту тему? Есть ли стремление использовать то предложенное здесь Маяковским, что прямо «просится» в руки режиссера, в руки оператора? Нам кажется, что нет.

Характерно, что, уделяя много внимания изображению природы, великолепным и зачастую очень эффектно снятым пейзажам, режиссура не подчиняет их какой-либо внутренней теме, не помогает этим раскрыть зарождение поэтического чувства. Кстати сказать, почему природа на всем протяжении фильма предстает только в эдаком безоблачно-лазурном сиянии? Словно режиссура боится показать тот или иной ландшафт не в идиллическом виде, в каком обычно изображаются «виды Кавказа» на открытках. Между тем в книжке Александры Алексеевны Маяковской мы читаем, например: «В Багдади... падал мокрый снег, дул сильный ветер. Ночи были темные».

В фильме уделено много внимания изображению различных событий, связанных с революционными

потрясениями 1905 года, с борьбой, кипевшей в ту пору в Грузии. Тут и демонстрации, и волнения в гимназии, и солдатские сходки, и подготовка спектакля, вызывающего репрессии полицейских властей, и т. п. К сожалению, многие эпизоды подобного рода, независимо от того, удачны или неудачны они сами по себе, оказываются лишь иллюстрациями, непосредственно, органически не связанными с основной темой, с самим образом Володи Маяковского — героя фильма. Отсюда трудности, которые возникали перед Радомом Челидзе — юным актером, начавшим свою творческую работу в кино с такого трудного и почетного задания — создать образ Маяковского. Многое здесь найдено с хорошей мерой, с внутренним тактом. Облик Маяковского, намеченный Челидзе, привлекает серьезностью, искренностью. В самом поведении исполнителя нет ни нарочитости, ни позировки, ни, что особенно важно, той излишней робости, которая порою, когда актер играет роль выдающегося человека (пусть в ранней юности!), приводит к своеобразному актерскому самоуничижению. Но, к сожалению, в образе героя все же нет и той внутренней наполненности, которая может родиться только от четкого, последовательного, напряженно-драматического развития единой, целеустремленно намеченной темы, в данном случае — темы формирования поэта.

Особенно отрицательны те моменты, когда в фильме отчетливо дают себя знать явный дидактизм, слащавая умиленность. Именно это происходит, когда мы видим юного Маяковского, заступающегося за крестьянина, вырубившего без разрешения лес. Эта сцена сентиментальна, даже слезлива. Она мельчит образ.

Есть в фильме, как уже было сказано, отдельные удачные эпизоды. По-настоящему драматичны кадры, где мы видим Володю Маяковского — Челидзе в момент после смерти отца. Здесь есть ощущение большого внутреннего потрясения, перелома, рубежа, того рубежа, за которым и открывается отмеченный этим трагическим событием новый этап жизни Маяковского.

Если будет продолжена работа по созданию второй серии фильма, то хочется пожелать и режиссуре и всему коллективу исполнителей (а среди них мы встречаем таких мастеров, как А. Хорава и А. Васадзе), чтобы они учли серьезные недостатки первого подступа к решению большой и прекрасной задачи.

Б. РОСТОЦКИЙ

«МАЯКОВСКИЙ НАЧИНАЛСЯ ТАК»



# Когда кадры „не стреляют“

Лет двадцать пять тому назад советский Военно-Морской Флот начал пополняться новыми боевыми кораблями. Индустриализация страны — рост машиностроения и судостроительной промышленности — обеспечивала ввод в строй новых надводных и подводных кораблей. К этому времени возмужали, обогатились опытом наши командные кадры. На должности командиров кораблей становились новые люди. Это были или бывшие матросы, познавшие службу в царском флоте и прошедшие школу грозовых лет гражданской войны, или посланцы Ленинского комсомола, пришедшие в классы военно-морских учебных заведений после 1921—1922 годов.

В те годы автор «Цусимы» был частым гостем на кораблях Краснознаменного Балтийского флота. Процесс становления новых командных кадров, смелая ломка устаревших приемов морской тактики вызывали большие споры. Это не могло пройти мимо наблюдательного глаза писателя, все литературные произведения которого посвящены флоту, его людям. В беседе с моряками А. С. Новиков-Прибой делился своими планами: он хотел показать, каким путем матрос царского флота пришел на командный мостик боевого корабля. Автора увлекали яркие, богатые событиями биографии многих командиров кораблей. Как правило, дни их флотской



«КАПИТАН ПЕРВОГО РАНГА»

службы начинались на плацу флотского экипажа, проходили через кубрики кораблей, сквозь огненный вихрь боевых лет революции и гражданской войны, затем в училищах, академиях. Наконец, они становились к управлению теми кораблями, на которых начинали службу матросами.

Такого героя Новиков-Прибой и показал нам в лице Захара Псалтырева в романе «Капитан первого ранга». Черты этого литературного героя можно было бы найти в биографиях многих командиров Краснознаменного Балтийского флота тех дней. Это произведение и легло в основу сценария одноименного фильма*.

Авторы картины не сделали больших отступлений от сюжетной линии, намеченной писателем. Введенные ими отдельные эпизоды, сцены, некоторое смещение событий вполне закономерны. Больше того, на мой взгляд, несколько измененная история взаимоотношений Псалтырева и Эверлинга лучше выявляет социальные противоречия эпохи, делает классовое разделение в старом флоте более четким, определенным, ощутимым.

Однако, посмотрев фильм, невольно ловишь себя на мысли: почему Таллинская киностудия обратилась к экранизации именно этого произведения? Какие проблемы пыталась она поставить перед зрителем? И не находишь ответа на эти вопросы. Четверть века назад автор романа имел перед собой точно очерченную цель и пытался ее разрешить. В то время она была злободневной—у многих в памяти были еще порядки царского флота, были живы свидетели, надо было показать рост выходцев из народа. Но ведь с тех пор прошло более четверти века. Поколение командного состава, вышедшее из рядовых царского флота, многое сделав для укрепления боевой мощи флота, уже ушло. Пришла новая смена командного состава. Переняв эстафету от старшего поколения, она во всей полноте проявила себя в годы Великой Отечественной войны. Больше того, сейчас и это поколение, пришедшее на флот в годы его восстановления и роста, уже сдает вахту еще более молодым, родившимся в те годы, когда писатель только замышлял свою книгу.

Очевидно, экранизируя книгу Новикова-Прибоя, нужно было найти к ней современный подход.

Последние кадры фильма показывают нам предвоенные дни — авторы фильма, так сказать, «перебрасывают мостик» в современность, но сделано это поверхностно и неумело.

Наш советский зритель не раз видел на экране героев литературных произведений, о которых составил представление по рассказу писателя. Всем памятен Чапаев — он одинаково ярко живет и в книге Д. Фурманова и на экране. Но бывает такая экранизация литературных произведений, которая кажется всего лишь громоздкой иллюстрацией к книге. К такому типу экранизаций принадлежит и фильм «Капитан первого ранга».

А. Новиков-Прибой нарисовал самобытную фигуру Захара Псалтырева. Мое дело — соглашаться или не соглашаться с писателем, но, закрыв глаза, я вижу перед собой его Псалтырева. А что прибавил мне экран? Живые картинки. Псалтырев на экране для меня не больше чем иллюстрация в книге. Робкая попытка «дорисовать» его, представив участником революционного подполья, едва ли оправданна. Слушая рассказы Псалтырева о сытой жизни вестового, об его стремлении продвинуться по службе, трудно узнать в нем участника подполья. В этом отношении Псалтырев противоречив и у автора романа.

Я не берусь судить об игре артистов. Сев писать эти строки через несколько дней после просмотра фильма (других картин за эти дни не смотрел), я стараюсь мысленно восстановить образы героев. Врезался в память Лезвин, мелькает перед глазами фигура унтера Карягина, но вот основной герой фильма — Захар Псалтырев — виден как в тумане. Трудно было отличить его от других на корабле. Не запоминается этот образ. Когда он в каюте, когда вокруг нет других матросов — его узнаешь, но достаточно посадить его в группу, он уже не выделяется, его не видишь. Не врезался он в память, а ведь этого, несомненно, хотели и актер и постановщик.

* «Капитан первого ранга». Сценарий Ю. Кроткова. Режиссер-постановщик А. Мандрыкин. Оператор Ю. Кун. Художник П. Линцбах. Композитор Э. Капп. Таллинская студия. 1958.

Задержался в моей памяти образ командира крейсера Лезвина. Выходя из зала после просмотра фильма, я начал вспоминать, где я видел нечто подобное. Вскоре память воскресила передо мной образ Руднева, командира крейсера «Варяг» из одноименного фильма. Вот почему обратил на себя внимание Лезвин!

Массовые сцены из этого фильма тоже очень похожи на сцены на палубе «Варяга». Беготня матросов, быт в кубриках напоминают аналогичные эпизоды в фильме «Балтийская слава» и многих, многих других. Такие сравнения можно было бы продолжить.

Дело в том, что возникли и широко распространились штампы в показе флотской жизни. Не могут ли наши режиссеры поискать новые, своеобразные решения?

В фильме есть кадры, которые, на мой взгляд, «не стреляют». Таков эпизод марширования под барабан. Весь этот эпизод дан автором романа для сравнения флотоводческих качеств двух адмиралов. В книге он оправдан, но, вырванный из текста и поставленный самостоятельно, в фильме кажется вставным номером. Не будь его, ничего бы не изменилось.

Постановщики фильма хотя и заявили, что старательно готовили реквизит, но, видимо, не все продумали. Было бы куда правдоподобнее, если бы матросы надели форму покроя 1910, а не 1958 года. В те годы форменные и фланелевые рубахи были более широкими и носились навыпуск, а не заправлялись в брюки. Некоторые эпизоды сняты на палубе современного крейсера, архитектура которого резко отлична от кораблей тех времен. Моряку это сразу бросается в глаза. Одна сцена снята на палубе «Авроры», другая — на палубе современного крейсера. Различия очень резки!

В заключение хочется пожелать студии, географически расположенной у самого моря, обратиться к современной флотской теме. Мне могут сказать, что события в фильме доведены почти до наших дней, что Захар Псалтырев показан советским капитаном 1-го ранга. Но в фильме это лишь эпилог.

А ведь после этого эпилога прошло уже более двадцати лет. За это время очень много воды утекло! Думаю, было бы куда полезнее, если бы Таллинская студия выпустила фильм, посвященный нашему современнику, герою сегодняшних дней.

Контр-адмирал И. ЗОЛИН

«КАПИТАН ПЕРВОГО РАНГА»



# Начало и продолжение

Когда заглядываешь в глаза этому человеку, они говорят о многом. Товарищ Колючкин действительно колючий гражданин. От него наверняка не было покоя на заводе, где он долгие годы работал в цехе, нет от него покоя людям и теперь, когда он ушел на отдых—на пенсию. Во все-то он вмешивается, всюду ему надо что-нибудь исправить, кому-нибудь помочь, с чем-то и с кем-то побороться...

Вскоре после начала комедии «У тихой пристани»* зрительный зал посещает дорогая для рассказчика тишина, та настороженная тишина, которая наступает, когда фильм заставляет зрителей вглядываться, прислушиваться, сочувствовать и задумываться, потому что на их глазах в малом начинает раскрываться важная, большая тема жизни.

Отлично играет Колючкина артист В. Ратомский. Играет точно, правдиво и выразительно. Потому и выразительно, что передает очень верно характер беспокойного старого советского рабочего, у которого это беспокойство рождается от его отношения к другим—заинтересованного отношения хозяина жизни, горячо любящего людей, все силы отдавшего труду ради их счастья, борьбе за него.

В «капле воды», разумеется, могут быть видны широкие явления, крупные события—этот закон

* Сценарий А. Белова. Режиссеры Э. Абалов и Т. Мелиава (художественный руководитель С. Юткевич). Операторы Г. Лавров и С. Шемахов. Композитор С. Туликов. Художники В. Камский и К. Степанов. «Мосфильм», 1958.

имеет в искусстве особую силу. Искорка в глазах героя, одно скромное движение его руки или уголков губ иногда могут рассказать о многом, о важном. Может быть, фильм «У тихой пристани» именно такая «капля воды»?

Начало фильма действительно многое обещает. Вы верите, что в персонажах фильма раскроются новые человеческие черты, характерные для социалистического сегодня, для коммунистического завтра...

Но проходит еще немного времени, и постепенно в зрительном зале наступает охлаждение... Сменяют друг друга эпизоды, но эти новые приключения Колючкина и его друга-пенсионера, бывшего артиста эстрады (с неизменным личным обаянием его играет В. Меркурьев) не несут ничего нового по мысли, не развивают поднятую тему...

Возможно, многие увидят причину слабости этого фильма в фрагментарности, в том, что эпизоды его не связаны единой, крепко спаянной и эффектно разрешенной комедийной фабулой. Но, думается, не следует торопиться с отрицанием композиционного принципа комедийного обозрения. И композиционный прием обозрения и самый этот жанр вовсе не плохи. Дело тут в другом. Все решает точка зрения авторов на жизнь, на людей и последовательность ее выражения в художественном произведении.

Хочется подчеркнуть: последовательность... Ведь любой фильм, чтобы увлечь зрителя, должен стать слитным, законченным художественным произведением, должен иметь художественную цельность, а это невозможно, если нет ясной идеи, точного движения мысли.

Именно последовательного движения мысли— вот чего решительно недостает фильму «У тихой пристани». Он «под занавес» вдруг декларативно заканчивается обращением Колючкина то ли в зрительный зал, то ли к самому себе и другим пенсионерам... После комических приключений, переходя на самый серьезный лад, Колючкин напоминает: «Наша с вами задача—коммунистическое воспитание молодежи!»

Золотые слова! Но они вовсе не рождены действием фильма.

После столь обязывающих слов, оглядываясь с такой точки зрения на показанное, зритель с недоумением спрашивает себя: неужто ради этой высокой цели ему показали пустой «комический» эпизод о бестолковщине на каких-то киносъемках? Какое отношение к существу, к идее фильма имеют сцены, где двое стариков-пенсионеров, переодетые по несчастной случайности в форму милиционеров, заставляют десятки раз окунаться в реку семейного скандалиста? Кстати говоря, эпизод этот получился особенно надуманным потому, что операцию насильственного купания ревнивого мужа мнимые милиционеры совершают даже не под горячую руку, не в безудержном азарте, а после долгого путешествия с «арестованным» по улицам города, когда все трое уже порядком выбились из сил...

А банальный эпизод, где друзья-герои, неудачливые рыболовы, для поддержания своего авторитета покупают в магазине живых карпов,— к чему пришит сюда этот заезженный анекдотик?

Отсутствие у авторов последовательности не позволило им создать живую и содержательную комедию или хотя бы комедийное обозрение. Смотришь и вспоминаешь народную поговорку: «Что за клад, коли все вразлад?»

А ведь поведение рядового, но «беспокойного» гражданина, ощущающего свою личную ответственность за все происходящее вокруг, —это ли не острая комедийная ситуация? Используя ее, можно было очень весело и убедительно показать многие лучшие черты советских людей.

Образ привлекательного, деятельного героя, нетерпимого к отклонениям от норм нашей жизни, героя, с которого авторы фильма удачно было начали свой кинорассказ, должен вернуться на наш экран...

Хрис. ХЕРСОНСКИЙ

# С любовью, мастерством, выдумкой

Среди фильмов, выпущенных советскими документалистами к сорокалетию Ленинского комсомола, запомнился и полюбился двухчастевый очерк о героической подпольной организации комсомольцев Людинова.

Это фильм «Бессмертная юность»*, созданный режиссером П. Русановым на Центральной студии документальных фильмов.

Славную страницу в историю героических событий Великой Отечественной войны вписали юноши и девушки из маленького русского городка Людиново, затерявшегося в Брянских лесах. Они поклялись не щадя жизни бороться с немецкими захват-

* «Бессмертная юность». Сценарий П. Русанова, Ю. Смирнитского. Режиссер П. Русанов. Текст Л. Браславского. Оператор В. Сурнин. Производство ЦСДФ. 1958.

чиками, вошли в подпольную организацию, в сложной обстановке прифронтовой полосы стали смелыми разведчиками. Их боевые дела изобиловали примерами самоотверженности, находчивости, отваги. Ни один из них не дрогнул в минуту смертельной опасности. Герои погибли, высоко пронеся знамя священной любви к Родине.

Жизнь, борьба, героическая гибель людиновцев, повторивших бессмертный подвиг краснодонской «Молодой гвардии», — какая грандиозная, волнующая тема! Как дорога и близка она советским людям, нашей молодежи! Но как поведать об этом с экрана при почти полном отсутствии документального материала?

Пять маленьких фотографий героев, три рукописных текста клятвы, данной ими при вступлении в подпольную группу, и несколько записок с их боевыми донесениями — вот все документы, сохранившиеся о героях-комсомольцах и их боевой деятельности. Казалось бы, для создания документального фильма этого мало.

Несколько авторов пытались написать сценарий фильма о героях-людиновцах, но их попытки не увенчались успехом.

Режиссер фильма «Бессмертная юность» П. Русанов взялся за эту нелегкую задачу. Он подошел к делу иначе, чем его предшественники. Поездка в Людиново, глубокое изучение материала на месте, беседы с сотнями людей, упорная, кропотливая работа в течение семи месяцев принесли свои результаты. Фильм о героях-людиновцах был создан. И эта картина, несмотря на свой небольшой объем, не только полно, правдиво и подлинно документально повествует об их славных делах, но и образно воссоздает атмосферу борьбы и подвига молодых героев.

Этот яркий и волнующий фильм изобилует многими творческими находками. Авторам удалось создать композиционно стройный, целостный, интересный по замыслу сценарий. Несмотря на свою сжатость и лаконизм, он передает главное, что должно быть рассказано об героях, раскрывает их высокий нравственный облик, непреклонность их духа, великую преданность идеям Коммунистической партии.

Удалось найти и кинематографический материал, восполняющий отсутствие исторических документов, и, что важнее всего, — материал не внешне иллюстративный, а глубоко органичный теме, помогающий образному, эмоциональному ее раскрытию.

О своих героях авторы рассказали с любовью, мастерством, с большой творческой выдумкой и изобретательностью.

Портреты Алексея Шумавцова, Шуры и Тони Хотеевых, Саши Лясоцкого, Толи Апатьева переходят



НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «БЕССМЕРТНАЯ ЮНОСТЬ»
Слева—режиссер П. Русанов

в повествование о том, как создавалась подпольная группа в дни оккупации их родного города фашистами. Аппарат ведет зрителей по историческим местам. Улицы Людинова, маленькие домики... Скромная комната, где собирались комсомольцы, где звенела гитара, где они дали свою священную клятву. И строки клятвы, написанные детскими почерками на страничках ученических тетрадей, идущие от сердца слова любви и преданности Родине переходят в рассказ о том, как эту клятву комсомольцы подтверждали делами.

Линия фронта проходила вблизи города. Фашисты сосредоточивали войска, подвозили технику, хозяйничали в занятом районе. Кадры из немецкой кинохроники поразительно «работают» в фильме благодаря найденному постановщиком приему: глаза героев, знакомые нам по их портретам, данные двойной экспозицией, как бы наблюдают за всем тем, что творят немцы на занятой ими земле. Сильный, эмоционально воздействующий прием повторяется несколько раз, подчеркивая, что ни одно из действий оккупантов не ускользало от зорких и внимательных глаз молодых разведчиков. Благодаря этому приему динамика кинематографического действия, его переброска с одного места на другое раскрывает, какую большую, разностороннюю и



«БЕССМЕРТНАЯ ЮНОСТЬ»

опасную работу вели герои. Неустанно, бдительно следя за врагом, они срывали его планы. Строки их донесений в сочетании с тем, что зритель увидел на экране, обретают вещественную убедительность, показывают, как и в чем они помогали бороться с врагом.

Их донесения (аппарат ведет нас лесными тропами) передавались в партизанский лагерь, оттуда по радио на Большую землю. И вот советская авиация бомбит скопления вражеских войск и техники. Так, конкретно, пользуясь материалами кинолетописи, сопоставляя их с сохранившимися текстами и схемами донесений людиновцев, авторы рассказали об их боевой работе — и не только о разведке. Зрителям становится ясна их доля участия и в разрушении линии вражеской связи, и в рельсовой войне, и в политической работе среди населения.

Но как рассказать обо всем дальнейшем, что произошло с героями? Авторы нашли своеобразную форму повествования, привлекли в помощь средства смежного искусства. На экране возникают сцены из спектакля о героях-людиновцах, поставленного Калужским областным драматическим театром. Зрители видят эпизод, где предатель выдает комсомольцев, видят сцены их допроса, их мужественное поведение перед казнью. Но не являются ли эти сцены в подобном фильме вставными, чужеродными? Нисколько, хотя выглядят здесь они излишне затянутыми. Гораздо важнее подчеркнуть, что сцены из театрального спектакля вошли в этот фильм органично, обрели свойства яркого, волнующего кинодокумента. В зале театра, где шел этот спектакль, присутствовали родные погибших героев, их оставшиеся в живых товарищи по борьбе, партизаны, коммунисты, руководившие подпольем. Диктор знакомит нас с этими людьми. И уже не сцены спектакля, а то, как они воспринимаются в зрительном зале, становится главным для нас. Мы видим, как реагируют на спектакль отцы и матери, товарищи и земляки погибших героев. Блеск их глаз, сурово сжатые губы, подчас застилающие взор слезы — вся бесконечная гамма человеческих переживаний раскрывает высокую правду и трагедийный пафос происходящего.

В том, как зафиксированы и показаны на экране люди, присутствовавшие на этом спектакле, нет ничего искусственного, поставленного, сделанного. Это сама жизнь, схваченная чутким объективом аппарата, находившегося в руках тонкого и тактичного художника. И этот репортаж человеческих чувств — одно из самых сильных, волнующих мест в картине.

Искусство театра органично вошло в ткань образной публицистики. Оно оказалось так переплетенным с самой действительностью, что обрело новое качество — жизненного документа огромной впечатляющей силы.

Эти сцены не только сюжетно восполняют недостающие звенья в повествовании о судьбе героев, они эмоционально окрашивают последующий рассказ, в котором авторы вновь возвращаются к языку кинодокументов. И кадры тюрьмы, куда гестаповцы бросили героев, и одиночные камеры, где они гордо и непреклонно переносили пытки, — все это совсем иначе воспринимается после того, как зрители, пусть отраженно, но все же увидели героев в час их последнего жизненного подвига.

И еще одну особенность следует отметить в этом фильме: авторы широко и смело апеллируют к живому воображению зрителей. Дикторским текстом, скупыми документальными кадрами прочерчивая канву событий, они оставляют простор для того, чтобы зритель мог сам домыслить, образно представить себе картины происходившего. Это относится и к кадрам партизанских троп, по которым носили герои свои донесения, и к старому, знакомому еще по детским играм дубу, служившему им почтовым ящиком, и ко многим, многим другим эпизодам картины.

«По этим шпалам гнали комсомольцев за город на расстрел». Эти слова вместе с долгим и медленным движением аппарата позволяют мысленно воссоздать последний скорбный путь героев. Режиссер не торопится сменить кадр, давая вглядеться, вчувствоваться в него.

фильм очень скуп и лаконичен по тексту. Автор Л. Браславский не пускается в пространные комментарии, всячески избегает возвышенных слов. В тексте все строго и просто. Его немногословие тоже дает простор для того, чтобы зритель мог сам о многом подумать и многое прочувствовать.

Картина кончается событиями наших дней. Опушка леса, где погибли герои, расцвела новыми побегами, возродилась к жизни. Обновился их родной городок Людиново. Мы присутствуем при закладке памятника героям, видим улицы, названные их именами, узнаем, что комсомольцы к славному сорокалетию ВЛКСМ построили тепловоз, носящий имя Героя Советского Союза Алексея Шумавцова, — страна чтит память своих героев. Этот жизнеутверждающий финал тоже решен сжато, динамично, в хорошем ритме.

Фильм «Бессмертная юность» поражает своей емкостью. Как много и как хорошо рассказано о героях на протяжении всего двух частей! Думается, что большую роль в успехе фильма сыграло стремление авторов идти не вширь, а в глубь материала. Много интересного было задумано авторами и даже частично снято. Здесь и рассказ матери одного из героев и воспоминания педагогов школы, где они учились, и кадры, перекидывающие мостик между подвигами людиновцев и молодогвардейцами, и многое другое. Но режиссер нашел в себе силу отказаться от всего этого. И такое самоограничение пошло на пользу картине. Лаконизм фильма выгодно отличает его от многих непомерно растянутых, перегруженных материалом картин, авторы которых, расплываясь в русле широкой темы, стремятся объять необъятное и неизбежно рассказывают о многом поверхностно, неглубоко, информационно.

«Бессмертная юность» — еще одно доказательство того, что даже очень большие и глубокие темы далеко не всегда требуют для своего раскрытия полнометражной картины. В этом коротком фильме, как в капле воды, засветилось, засияло то главное в советской молодежи, что составляет основу ее силы и героических подвигов, — ее животворный патриотизм.

Фильм займет свое место в ряду любимых картин нашей молодежи. А работа режиссера П. Русанова по праву может быть оценена как достижение документального кино. Это настоящая кинопублицистика — творческая, изобретательная, преодолевающая преграды, связанные с нехваткой материала, а, главное, лаконичная, емкая, образная и впечатляющая.

Д. ПИСАРЕВСКИЙ

«БЕССМЕРТНАЯ ЮНССТЬ»




# Мир, сотворенный мультипликатором

Развитие сравнительно молодой чехословацкой мультипликационной кинематографии вызывает у нас большой интерес.

Причины вполне понятны.

В последнее время кукольные картины Иржи Трнки, Гермины Тырловой, Бржетислава Пояра завоевали мировую известность.

После образования в 1945 году Государственной студии мультипликационных фильмов здесь выдвинулись талантливые мастера рисованного фильма — Эдуард Гофман, Иржи Брдечка, Зденек Милер, Вацлав Бедржих, Камил Лготак. На экране появились такие своеобразные произведения, как «Черт и Кача» Вацлава Бедржиха, «Рассказы о собачке и кошечке» Эдуарда Гофмана и другие.

Совсем недавно мы увидели дублированный на русский язык полнометражный чехословацкий фильм-гротеск «Сотворение мира».

Библейская сказка о том, как всемогущий бог пожелал сотворить Землю и Солнце, Луну и звезды, растения, животных и, наконец, человека, и как быстро и хорошо он осуществил свое намерение, — эта сказка во все времена и у всех народов давала пищу для бесчисленных анекдотов и пародий.

И вот еще одна пародия, на этот раз — в мультипликационном кино.

В основу замысла легли сотни остроумных рисунков талантливого французского художника Жана Эффеля.

Цикл его карикатур «Сотворение мира» широко известен во многих странах, в том числе и в Советском Союзе.

Несколько лет назад в Праге была устроена выставка рисунков Эффеля. Среди множества боевых сатирических произведений, острых, злободневных карикатур и веселых картинок были представлены некоторые эпизоды из «Сотворения мира». Смешные рисунки, лаконичные и предельно выразительные, интереснейший замысел, характерные персонажи — все это просилось на экран.

И режиссер-мультипликатор Эдуард Гофман предложил Жану Эффелю создать рисованный фильм.

Так Эффель стал художником этой картины и вместе с ее постановщиком Гофманом написал сценарий «Сотворение мира».

В 1957 году работа над фильмом о похождениях бога и дьявола, ангелов и чертенят, Адама и Евы была закончена.

Как повествует книга Бытия, «вначале сотворил бог небо и землю». В фильме он начал с того же. Но библейский старый-престарый господь-бог создавал мир и все живое только с помощью с л о в а и никаких физических усилий на это не затрачивал. Каждый день он произносил всего несколько слов, и по истечении шести дней мир был окончательно сотворен. Бог из книги Бытия был порядочным лодырем.

Эффель и Гофман не могли согласиться с такой устарелой концепцией. Их бог — работяга, он упорно трудится от зари до зари. Создать этот мир ему стоит немалых усилий. К тому же дьявол пакостит где и как только может; конфликты возникают на каждом шагу.

Стоит лишь богу и ангелам построить на земле горы, как дьявол спиливает их вершины, высверливает кратеры и устраивает извержения вулканов. Достаточно богу изготовить первую розу, как дьявол втыкает в ее стебель шипы.

Сотворенную богом водную гладь морей чертенята обильно посыпают солью, и чистая сладкая вода становится горькой.

Назло богу дьявол тайком вкладывает в Адама зловредный аппендикс. А в Еву бес вселяется сам с помощью рок-н-ролла.

В фильме эта история начинается так *:

* *Стихи публикуются в переводе Е. Аграновича.*




Чтоб напрасно не портить нервы,
Бог себе набросал заранее
Шестидневный план, самый первый—
Производственное задание.



Но работать во тьме, средь мрака?
Этак можно наделать брака!..
Увы! таких зажигалок нет,
Чтоб зажигались с первого разу...
И тут произнес он известную фразу:
— Да будет ли, наконец, свет?!

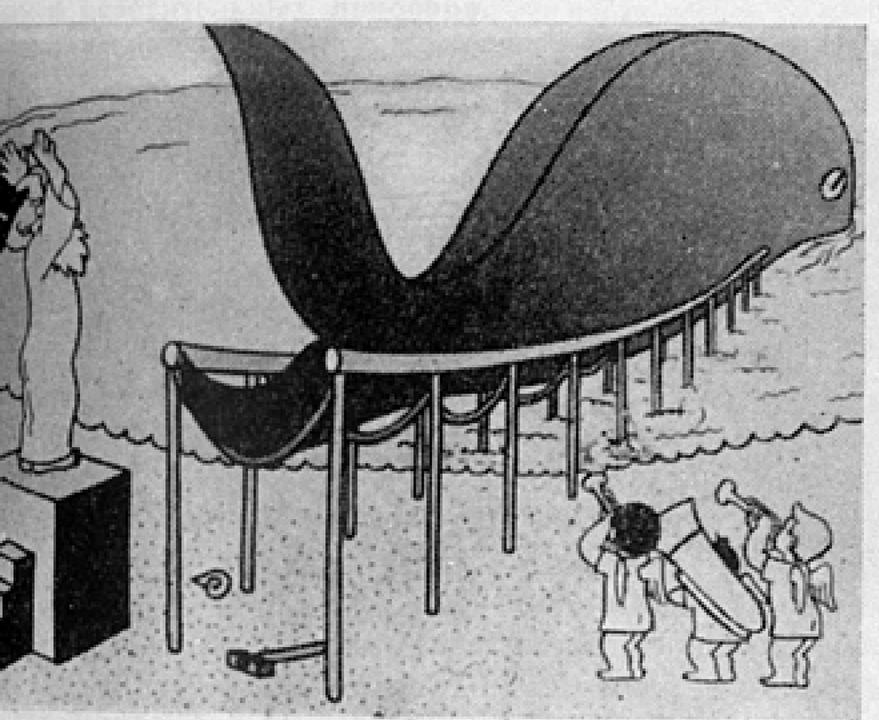



Затем, соорудив твердь земную, бог принялся за изготовление всяких жидкостей.

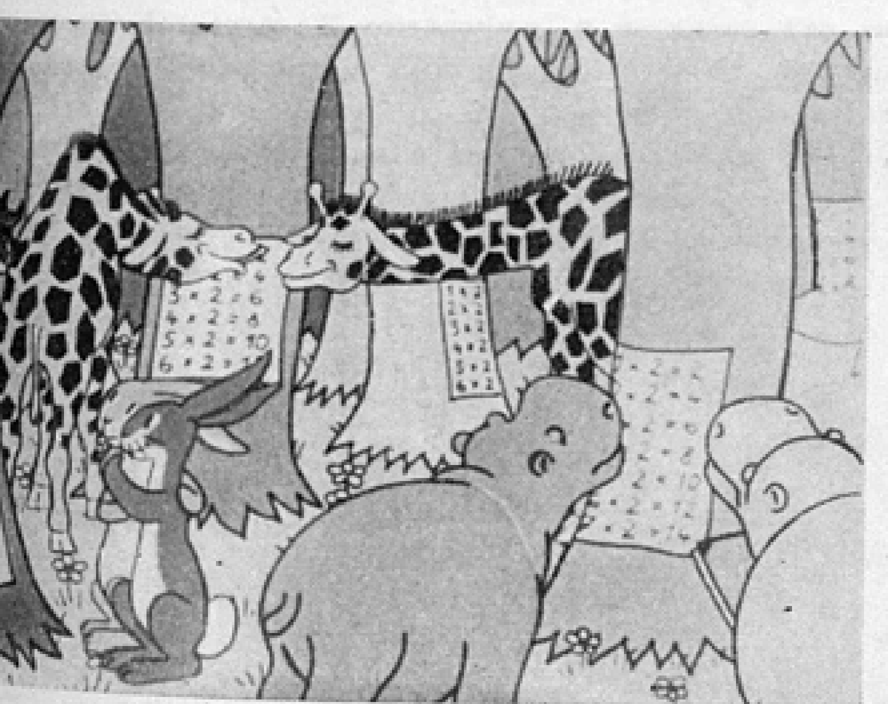
... — И будет вам мила всегда
Кристально чистая вода!



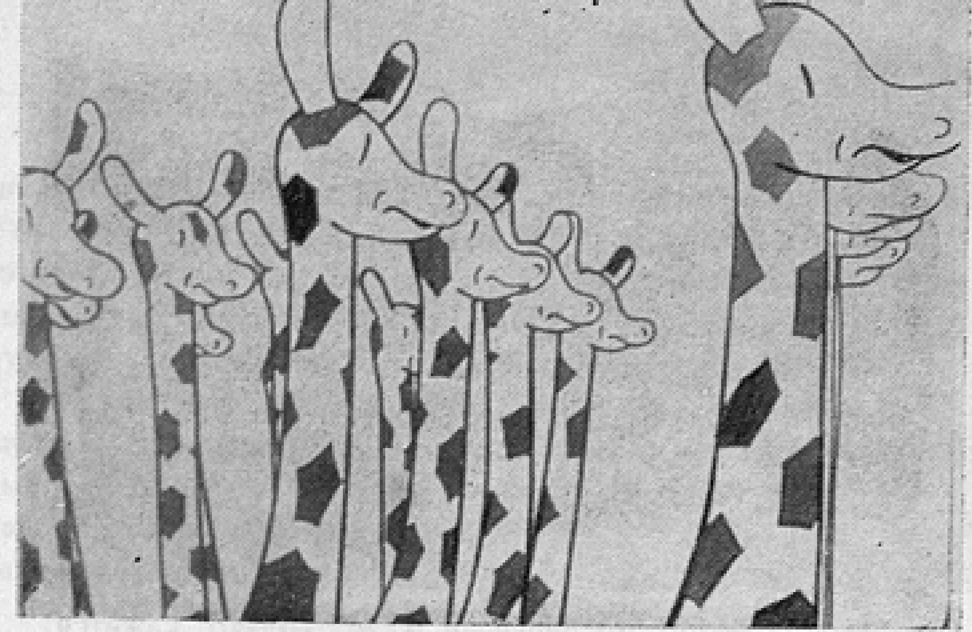
С животными пришлось повозиться. Перед выпуском в свет для каждого подбирается материал соответствующего качества и расцветки.



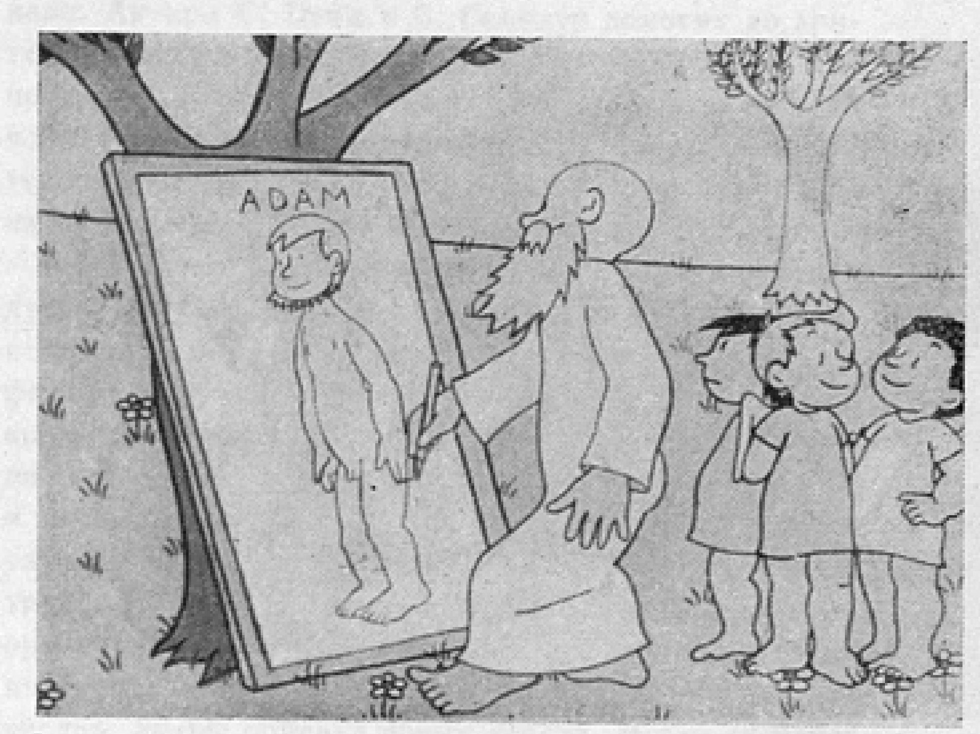
Начать навигацию! Путь открыт!
Творец гордиться имеет право.
Ура! На воду спущен кит!
Гуляй... до встречи с флотилией «Слава»...



Есть на любовь у всех правз.
Влюбляйтесь без стеснения.
Ясное дело: дважды два— ...



... —таблица размножения...




От такого множества дел бог и тот устанет.

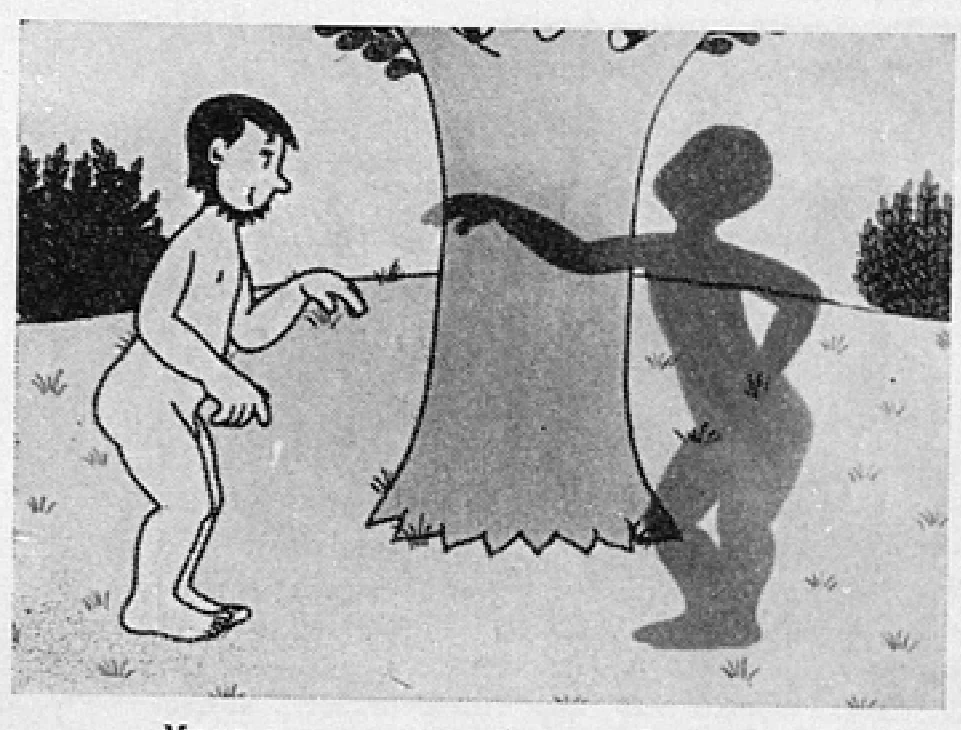
И бог решил,
Что так не годится!
Ему нужна
Еще одна
Штатная
Единица!



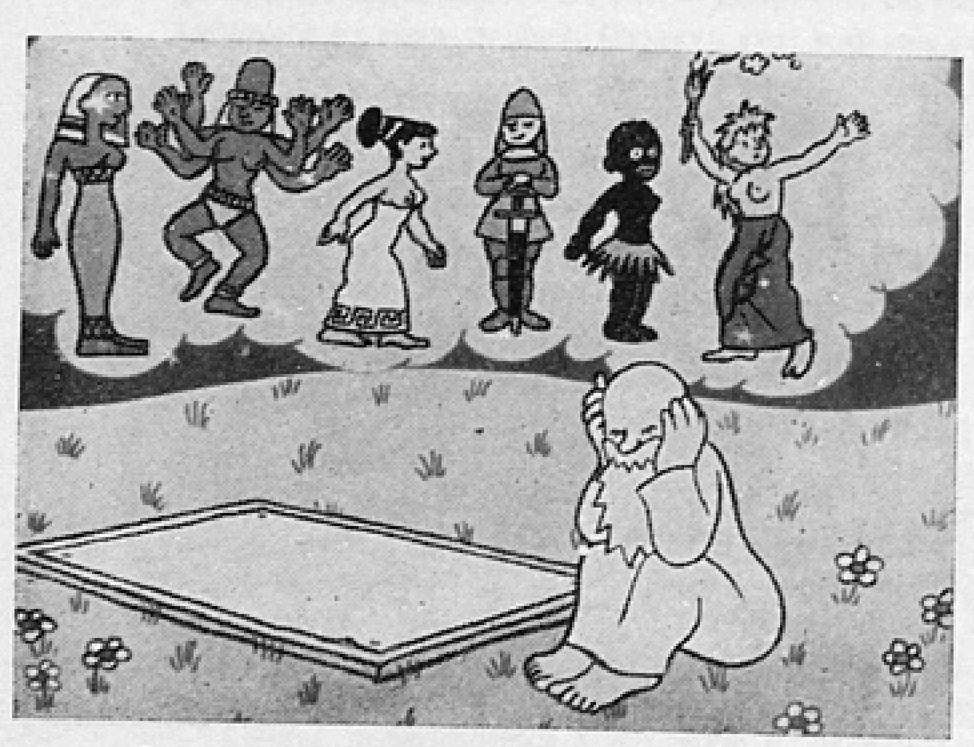
Дьявол:
Мозг? Зачем?
Себе вы сами
Причинили вред!
Он пошевелит мозгами,
Скажет: «бога нет»...



И вот он, божий первенец Адам! Только, кажется, не мила ему райская жизнь...



...Мало радости от собственной тени...



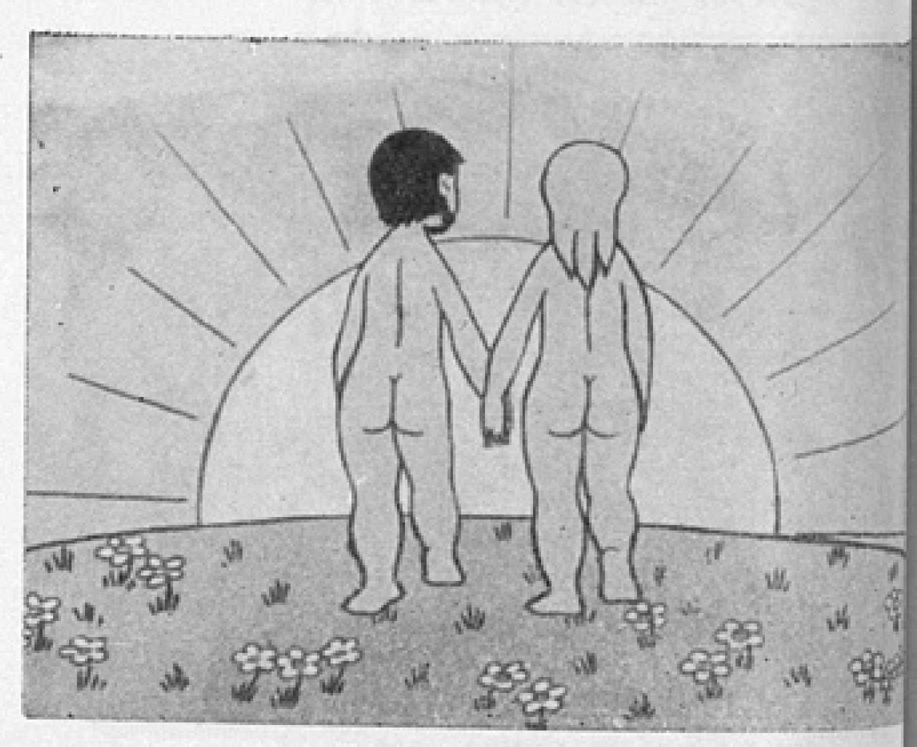
В таком случае спроектируем для него Еву и...



...осчастливим в минуту первого свидания!



Есть все условия в раю,
Чтобы создать здоровую семью...



— На молодой Земле своей
Плодитесь, размножайтесь!

Как видите, на этом сотворении мира лежит глубокий отпечаток двадцатого века. Если уж трудиться, так всерьез, с применением современных технических средств. Знаменитую фразу «Да будет свет!..» бог сопровождает вспышкой зажигалки. Правда, никакая уважающая себя зажигалка не дает огонька с первого раза. Но, потрудившись как следует, господь бог добивается своего. В современном мире не всякое солнце можно забросить во вселенную от руки, и планеты и звезды запускаются в небо с помощью реактивных минометов. Для того чтобы создать Еву, ребро извлекается из тела Адамова по всем правилам медицинской науки и техники, с применением наркоза, совершенных инструментов и осветительных приборов.

Дьявол в своих кознях тоже использует такие современные орудия, как электрические машины, отбойные молотки и т. д. Но как бы ни старался черт со всеми своими помощниками, в этом мире торжествуют добрые силы.

И как бы ни препятствовал старенький бог Адаму Еве в их стремлении познать этот мир, он бессилен. совсем неплохо, что Адам и Ева вкусили запретный плод с древа познания добра и зла.

Так заканчивается этот остроумный пародийный фильм Жана Эффеля и Эдуарда Гофмана. Но было бы несправедливым назвать только главных авторов фильма. Одним из важнейших компонентов картины является ее музыкальное оформление, органично связанное со всем замыслом произведения. Композитор Ян Рыхлик написал чрезвычайно интересную музыку к фильму: она естественно дополняет и поясняет сюжет «Сотворения мира».

Несколько слов о художниках-мультипликаторах, работа которых над этой картиной заслуживает, без сомнения, особого, большого разговора и отдельной статьи. К сожалению, я не знаю, кто из мультипликаторов — Сметана или Штребл, Вокоун или Доубрава, Дворжак, Ленки или Мэжимова,— кто из них «играл» в «Сотворении мира» бога и кто— дьявола, кто вел забавного очкастого ангелочка, а кто — чертенят. И бог, и дьявол, и остальные персонажи нарисованы или, точнее сказать, «играют» с блеском. Каждый их жест, их мимика — все отработано с точностью, выразительностью и с подлинным талантом. Спасибо за это всем художникам-мультипликаторам и их руководителю Иозефу Кабрту.

Есть в этом фильме еще один чрезвычайно важный элемент. Это стихотворный текст и песни, написанные художником и поэтом Адольфом Гофмейстером. Текст, как и музыка,— остроумный, хлесткий— удачно дополняет изобразительный ряд.

Было бы очень печально, если бы при дублировании фильма переводчику не удалось сохранить ударную силу слова. К счастью, перевод (режиссер дубляжа Г. Калитиевский) оказался не ниже оригинала. Актеры С. Цейц и С. Самодур доносят до зрителей русский дикторский текст так же хорошо, как прекрасный рассказчик Ян Верих делает это на чешском языке. Жаль только, что автор русского текста Евгений Агранович остался неизвестным. Его имени нет во вступительных надписях фильма.

Быть может, говоря об этом недоразумении, следует поставить вопрос, который давно ожидает справедливого решения. После дублирования любого фильма на русский язык во вступительных надписях, кроме актеров, дублировавших главные роли, появляются только две фамилии — режиссера дубляжа и звукооператора. При этом и не вспоминают о литераторе-переводчике, который выполняет серьезный труд. Спору нет, далеко не всегда этот перевод достоин оригинала. Но нередки случаи, когда он вполне заменяет его, а иногда, как это ни странно на первый взгляд, лучше оригинального текста. И тем не менее имя переводчика не значится в титрах.

Можно было бы, следуя традиции, попытаться перечислить некоторые недостатки фильма «Сотворение мира», указать на его растянутость и т. д. Но, право же, здесь не хочется говорить о незначительных огрехах. Важно главное: чехословацкие мультипликаторы создали интересный сатирический фильм. И очень отрадно, что этот фильм увидели зрители нашей страны.

И. ЦИЗИН

# Читая газеты и журналы

## ЕСТЬ ЛИ У НАС КИНОКРИТИКА?

Очень многие кинематографисты отвечают на этот вопрос отрицательно. Они скорбно качают головой: критики нет, пресса не обращает на нас внимания, мы работаем в безвоздушном пространстве. На состоявшемся недавно II пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР один из выступавших режиссеров — З. Аграненко — даже уподобил себя нищему, который стоит с протянутой рукой, ожидая критического подаяния.

Итак, если верить многим деятелям кино, критики нет или почти нет. Но перед нами десятки, сотни вырезок из газет — рецензии на новые фильмы. Здесь есть большие отклики почти на каждый фильм выходящий на советские экраны.

Периферийная печать — республиканские, областные, городские, районные газеты — щедро уделяет внимание киноискусству. Здесь трудится огромный коллектив литераторов, занимающихся кинокритикой.

Собственно, ни один род искусства и литературы не может похвастаться таким вниманием к себе со стороны печати, как художественная кинематография. Сотни книг выходят, стареют, так и не попадая в поле зрения критики, многие десятки спектаклей, часто интересных, значительных, проживают свой век, получив всего одну, часто небольшую рецензию в местной газете. Но почти любой фильм вызывает поток рецензий — о нем пишут в Омске и Краснодаре, Туле и Калуге, Хабаровске и Перми, Дзауджикау и Мурманске, Сочи и Иркутске.

И все-таки кинематографисты недовольны. Почему? Может быть, до них просто не доходят многочисленные отклики на их труд со всех концов нашей страны? Отчасти так. Не все рецензии прочитываются теми, о ком они говорят. Наша кинематографическая общественность плохо информирована об оценке того или иного фильма в периферийной печати. И все же те, кто хочет прочесть,— читают... На том же II пленуме Оргкомитета СРК другой режиссер, недовольный статьей о его фильме в столичной газете, рассказывал, как рядом с каждым критическим абзацем не понравившейся ему статьи он подклеивал соответствующие «положительные абзацы» из статей местных газет. Осталось неясным — приносило ли это ему моральное удовлетворение, но очевидно, во всяком случае, что мнение рецензентов периферийной печати для него не секрет.

Причина неудовлетворенности кинематографистов кинокритикой заключается, очевидно, не в количестве рецензий, а в их качестве. Мнение рецензентов далеко не всегда весомо, авторитетно для работников кино, как не всегда оно авторитетно для зрителей.

И на то есть серьезные основания. Людей, постоянно пишущих по вопросам кино в наших центральных, областных, городских газетах, много, но умеющих профессионально, глубоко проанализировать произведение киноискусства значительно меньше; критических рецензий по кино — множество, а настоящей кинокритики действительно не хватает.

Это отнюдь не означает, что ее нет совсем, как это кажется некоторым деятелям кино. Ряд литераторов в столичной печати и на периферии серьезно, вдумчиво работает в кинокритике. Но их достижения, их смелые, интересные выступления проходят иной раз незамеченными, тонут среди стандартных, поверхностных статей.

Редакция нашего журнала ставит перед собой задачу, регулярно, начиная с этого номера, информировать кинообщественность и кинозрителей о тех оценках, которые получает новый значительный фильм в рецензиях местной печати, а также давать обозрение наиболее интересных статей по вопросам киноискусства, появляющихся в газетах и журналах.

Критика у нас есть, существует в ней и такой оперативный жанр, как газетная и журнальная статья. Она приобретет больший вес, авторитет, если общими усилиями будет поднят ее идейный и профессиональный уровень.

## ПО РАЗНОМУ СЧЕТУ

оцениваются фильмы во многих наших газетах. «Кто же прав?» — пишут возмущенные читатели, находя в разных статьях диаметрально противоположные оценки одного и того же фильма, образа или эпизода.

Нет ничего страшного в самом факте различия художественных оценок — искусство не может раз-

виваться без споров, в которых, как известно, рождается истина. Но бывает и так, что рецензенты допускают бесспорные ошибки.

Хорошо, конечно, что наши периферийные критики единодушно осудили «Девушку с гитарой» как слабую, поверхностную, лишенную вкуса комедию. Правильно пишет М. Озерский в «Забайкальском рабочем», что в этом фильме «нет четкого замысла, нет глубокого идейного содержания». И нельзя не согласиться с С. Ольгиным, озаглавившим свою статью в «Советской Кубани» так: «Посредственность на экране». Справедливо резкие рецензии об этой неудачной комедии были опубликованы в «Павлодарской правде», в «Советской Сибири». Напрасно только рецензент этой последней газеты Ю. Клюшников утверждает, что «ошибки фильма в какой-то мере оправданны», так как это «первый художественный фильм о московском Всемирном фестивале».

Не может быть никакого оправдания безвкусице и пошлости! Что же касается «Запорожской правды», то она просто попала в неудобное положение перед своими читателями, заранее объявив, что «в фильме много неподдельного веселья».

Но если в данном случае все обстояло благополучно в том смысле, что почти все рецензенты единодушно и верно оценили фильм, вскрыв причины его неудачи, то во многих случаях так не получается.

Фильм «Четверо» был оценен нашей общественностью как неудача молодых кинематографистов — сценариста Д. Храбровицкого и режиссера В. Ордынского.

Рассказ о подвиге ученых, борющихся против опасной болезни, получился надуманным, мелодраматичным, в некоторых сценах авторам не хватило чувства такта, личные переживания героев оказались недостаточно мотивированными. Между тем вопреки очевидности Ю. Орлов в «Челябинском рабочем» утверждает, что «фильм правдиво раскрывает духовную красоту советского человека», а В. Шлыков из «Кокчетавской правды», рассказывая об одном из героев картины — Алеше, не пожелал заметить, что сей герой совершил служебное преступление. Зная, что при повышенной температуре вакцина не действует, Алеша тем не менее делает себе прививку. Вот об этом поступке рецензентом сказано, что Алеша совершает «бессмертный подвиг, подобный Александру Матросову, принявшему на себя огонь вражеской амбразуры» (?!).

Тенденция захваливания фильмов, к сожалению, весьма распространена, особенно в рецензиях местных газет.

И решающей причиной этого является одна очень часто встречающаяся ошибка.

## «ФИЛЬМ РАССКАЗЫВАЕТ О ТОМ, ЧТО...»

С такой или приблизительно такой фразы начинаются многие рецензии на картины. Авторы их совершенно справедливо стремятся сначала изложить идейное содержание рецензируемого фильма. Но беда в том, что далеко не всегда замысел авторов картины соответствует его воплощению. Уделяя все внимание тому, что рассказывает фильм, рецензенты зачастую мало интересуются тем, как это рассказано. И тут происходят досадные казусы.

Пролетарская революция — одна из генеральных тем нашего кино, с ней связаны его величайшие победы. Вполне закономерны и новые обращения к этой теме. Талантливый и опытный режиссер Ф. Эрмлер, обратившись к истории Октябрьской революции, поставил фильм «День первый» (по сценарию К. Исаева). К сожалению, этот фильм оказался малоудачным, большая тема решена в нем поверхностно.

Но ряд рецензентов расхвалил авторов «Дня первого» за жизненный материал, который они взяли, а не за то, как он осмыслен в фильме. Во многих статьях подробно излагается содержание картины, то есть пересказываются сами события Октябрьской революции, действительно волнующие.

Правда, П. Леонтьев из «Уральского рабочего» отметил: «создалось впечатление, что подчас сценаристу, постановщику изменяет чувство меры, чувство художественной правды. «Семейная линия» Тимофеевых, точнее некоторые ее эпизоды растянуты, занимают в сценарии фильма неправомерно много места и тем наносят ущерб как широте, так и глубине киноповествования». Но совершенно точно подметив основную слабость фильма, рецензент дает ему в конце концов нерешительную, уклончивую оценку, отмечая, что «эти явные промахи набрасывают немалую тень на интересный в целом, волнующий фильм, сочетающий документальную точность с высокой художественностью».

Нет, не получилось сочетания документальной точности с высокой художественностью. Фильм пошел по обочинам больших исторических процессов, личные взаимоотношения Николая Тимофеева с женой в какой-то мере заслонили главную тему—тему свершения Октябрьской революции.

Большая тема картины — так бывает часто — помешала рецензентам увидеть ее художественные просчеты.

То же самое получилось с оценкой фильма «Юность наших отцов» в рецензии В. Кандиуса («Запорожская правда»). Эта рецензия, в сущности, представляет собой пересказ событий, показанных в романе, и хвалит фильм за то, что присуще книге А. Фадеева!

Общий просчет подобных статей — отрыв содержания от формы, в которой оно воплощается. Такая односторонняя критика не только обедняет, а порой и искажает произведение экрана, произвольно расчленяя его нерасторжимые компоненты; она приучает зрителя к очень узкому восприятию фильма и потому не выполняет свою очень важную задачу:

ВОСПИТАНИЕ ВКУСА.

А это чрезвычайно важная задача. Известно, что у определенной части зрителей пользуются успехом «Девушка с гитарой» и «Матрос с «Кометы», а «Поэма о море» Довженко была понята и принята далеко не всеми. Это грустный симптом, показывающий, что с эстетическим воспитанием зрителя дело обстоит неблагополучно.

Выходит на экраны «Поэма о море». В десятках статей сказано, что последний фильм Александра Довженко покоряет своей новизной. Е. Белых в «Советской Молдавии» пишет: «Это поистине новаторский фильм. Эпос, лирика, драма взаимно сплетены и обусловливают друг друга». Вот и показать бы, в чем новаторство фильма! Где найти более удобный повод для серьезного эстетического разговора со зрителем, для того чтобы на конкретных примерах показать ему истинные ценности в искусстве, разъяснить сложность и глубину довженковского письма! И достоинство рецензии Н. Карповского в газете «Советская Латвия» состоит как раз в том, что он не побоялся этого разговора, сделал попытку показать зрителю особенности стиля Довженко. Автор верно замечает, что «все изобразительные приемы, вся образная система подчинена здесь единой цели — придать фильму, мыслям, вложенным в него, более значительный, обобщающий характер, приподняться над бытовым фактом и увидеть за ним нечто более важное, исторически значимое». Автор вспоминает слова Довженко: «Уберите все пятаки медных правд... оставьте только чистое золото правды» — и подчеркивает, что в «Поэме о море» много такого чистого золота правды, много поэзии, возвышенно приподнятого, что отличает его от некоторых наших бескрылых фильмов.

Интересно пишет о драгоценном довженковском даре показывать доброе в людях Максим Рыльский («Поэма о человеке», газета «Правда Украины»): «Он учит нас чистоте в любви, чистоте в семейной жизни, чистоте и прямоте в товарищеских отношениях. Его радует цветение человеческих индивидуальностей и его восхищает, когда эти индивидуальности сливаются в мощное целое, в громадный коллектив, в великое половодье общественной жизни, общественного труда, общественного творчества».

Правильно определил взгляд Довженко на жизнь Олесь Гончар («С орлиной высоты», «Рабочая газета»):

«Словно с орлиной высоты художник глянул на нашу жизнь, увидел ее величие, ее широкие горизонты. Увидел саму эпоху в ее самом глубоком проявлении — в героике, бурной красоте строительства, в окрыленности миллионов людей великим коммунистическим идеалом».

Интересные наблюдения о художественных приемах Довженко, помогающих проникнуть во внутренний мир героев, содержатся в статье В. Хотяновского «Гимн современнику» («Советская Литва»). Нельзя согласиться с Л. Маковкиным из «Уральского рабочего», что «неясен прицел авторов в сюжетной линии — генерал Федорченко и его сын». Как раз сатирический смысл этих сцен, бьющих по белоручкам, «сынкам ответственных родителей», совершенно ясен. Но в целом рецензия эта, так же как рецензия Р. Раевой в «Бакинском рабочем», интересно разбирает фильм.

Однако появились и такие статьи, из которых нельзя понять, что же такое «Поэма о море» — большие раздумья художника о нашей жизни или документальный фильм о строительстве Каховской ГЭС. Общие слова некоторых рецензентов заслонили то особенное, своеобразное, что есть в фильме Довженко. Читатель подобных критических заметок не только лишился помощи в понимании важнейших творческих особенностей замечательного мастера советского кино — он не получил столь важного эстетического урока.

Десятки статей о кинофильмах ежедневно выходят в свет, внимательно прочитываются зрителем, ищущим ответа на волнующие его вопросы о жизни, об искусстве. Велика ответственность литератора, работающего для газетного массового читателя. Как важно критику точно представлять адрес своей статьи, угадать, что волнует читателя, и ответить на его запросы!

И наши кинокритики, среди которых немало людей, обладающих талантом и серьезной профессиональной подготовкой, умением осмыслить художественное произведение с подлинно партийных позиций, могут вести свою важную работу умно, живо и, главное, разносторонне. Не только объяснять читателю содержание кинофильма, но, анализируя его художественный строй, подготавливать зрителя эстетически, повышать его взыскательность, воспитывать хороший вкус.




Р. Соболев

# Отрадные успехи

За короткое время кинолюбительство превратилось в новый вид художественной самодеятельности масс, добилось широкого признания и серьезных творческих успехов. Кинолюбитель-одиночка, все делающий «сам» — от съемки фильма до его демонстрации,— уступает место сильным коллективам с таким же разделением труда, как и в профессиональном кино. Изменилось и качество любительских фильмов. Бесплодный спор о том, что собой представляет кинолюбительство, разрешился сам собой, когда оно вылилось в массовое движение.

Сейчас, вероятно, еще рано подводить итоги деятельности любительских киностудий, но выделить и оценить наиболее удачные коллективные произведения можно и нужно. Среди них заметное место занимают фильмы студенческой студии Московского института инженеров транспорта — студии, возникшей и развивавшейся одновременно с массовым любительским движением. Год, отделяющий первый фильм этого коллектива от последнего, четвертого, был временем напряженной учебы и творческих поисков. Но зато и результаты этого года оказались поразительными: если первый фильм митовцев мало чем отличался от множества средних, робких и неумелых любительских короткометражек, то последний кое в чем кажется интереснее так называемой «массовой» продукции профессиональных студий.

Фильм «Встречай, товарищ, друзей далеких!» рассказывает о незабываемых днях VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, о том, как готовились студенты МИИТа к встрече гостей и как эти встречи проходили. Последний фильм повествует о спортивной жизни института и называется «О вас, спортсмены».

Съемочные группы этих фильмов имели почти один и тот же состав, но руководили ими разные режиссеры, и их индивидуальность очень ясно выразилась в картинах.

Фильм «Встречай, товарищ, друзей далеких!» (режиссеры В. Бондарев и А. Эпштейн, текст В. Белицкого) построен в основном по обычным канонам документального кино. Многие кадры операторов-любителей В. Нака, В. Дворникова, В. Чивилева сняты так, как снимают и профессионалы, и эти кадры с успехом могли бы войти в любой из фестивальных фильмов Центральной студии документальных фильмов. Хотя фильм рассчитан на совершенно определенную аудиторию (студентов МИИТа), в нем сравнительно мало показаны подготовка и участие студентов в фестивале; главное место занял показ фестиваля вообще—массовых праздников, художественных выступлений иностранных делегаций, встреч и проводов гостей.

В этом сила и слабость фильма. Слабость в том, прежде всего, что фильм оказался «без адреса». Участие миитовцев в фестивале стало в фильме лишь второстепенным, проходным эпизодом, и как памятный документ эта картина не имеет для института большого значения. В то же время из-за недостатка аппаратуры, пленки, средств группа не могла заснять сколько-нибудь полно главные мероприятия фестиваля, и трехчастевый фильм по содержанию никак не может считаться полноценным киноочерком, рассказывающим о фестивале в целом.

Сила фильма в его профессионализме. Любительские фильмы часто упрекают в копировании продукции профессиональных студий. Нам кажется, что эти упреки по большей части несправедливы. Кинолюбительство—очень молодое движение, почти не имеющее опыта, до сих пор лишенное какой-либо учебной литературы, не имеющее возможности обмениваться фильмами, учиться на достижениях и ошибках друг друга. В таких условиях у кинолюбителей может быть только один путь учебы—на образцах профессионального кино. И если нужно бороться против перенесения в кинолюбительство







КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ВСТРЕЧАЙ, ТОВАРИЩ, ДРУЗЕЙ ДАЛЕКИХ!»

штампов и ошибок, имеющихся в профессиональных произведениях, то учебу у мастеров кино следует поощрять.

Режиссеры картины «Встречай, товарищ, друзей далеких!» используют многие достижения мастеров кино, но это не простое заимствование понравившихся и запомнившихся планов, ракурсов и т. д., а грамотное и творческое использование художественных средств «большого кино». В. Бондарев и А. Эпштейн показывают, например, голубей, но выбирают для этого план необычайно крупный и поэтому особо выразительный; они снимают танец египетской балерины, но таким ракурсом, что танец этот, широко известный по фильму «Человек человеку...», раскрывается перед зрителем в новом качестве. И так всюду; везде мы видим знакомые нам по профессиональным фильмам приемы и тот же материал, но почти всегда эти приемы использованы тактично, всюду в них присутствует оригинальная творческая мысль режиссера, а материал показан иначе, чем у профессионалов, нередко богаче и смелее.

Особо следует отметить интересные съемки, произведенные авторами фильма в местах, где не было профессиональных операторов. Так, эпизоды загородной прогулки гостей и их хозяев, студентов МИИТа, говорят о дружбе молодежи мира, общности ее интересов и устремлений больше и лучше, чем кадры массовых празднеств фестиваля. Мы увидели на этой прогулке юношей и девушек разных национальностей вблизи, в повседневной жизни, познакомились с их характерами, и это оказалось более убедительным, чем знакомство на стадионах и площадях.

●

Фильм «О вас, спортсмены» сделан на другом материале и иными художественными средствами. Режиссер этого фильма А. Черный рассказал о спортивной жизни института очень просто, сердечно и правдиво. Мы уже немало видели любительских фильмов о спортсменах, и почти всегда их авторы в погоне за ложной занимательностью перегружали действие «чудесами кино»—замедленными или ускоренными съемками, вычурными ракурсами и т. п., или вводили игровые моменты. А. Черный убедительно показал, что жизнь спортсменов интересна сама по себе, и рассказ о них не нуждается ни в каких прикрасах.

С первых же кадров зрителя покоряет точно найденный жизнерадостный темп фильма. Туристов на экране сменяют легкоатлеты, баскетболистов—боксеры, лыжников—самбисты, фехтовальщиков—гимнасты, сцены учебы сменяются напряженной спортивной борьбой, после выступлений молодых спортсменов мы видим на экране седых ветеранов,—

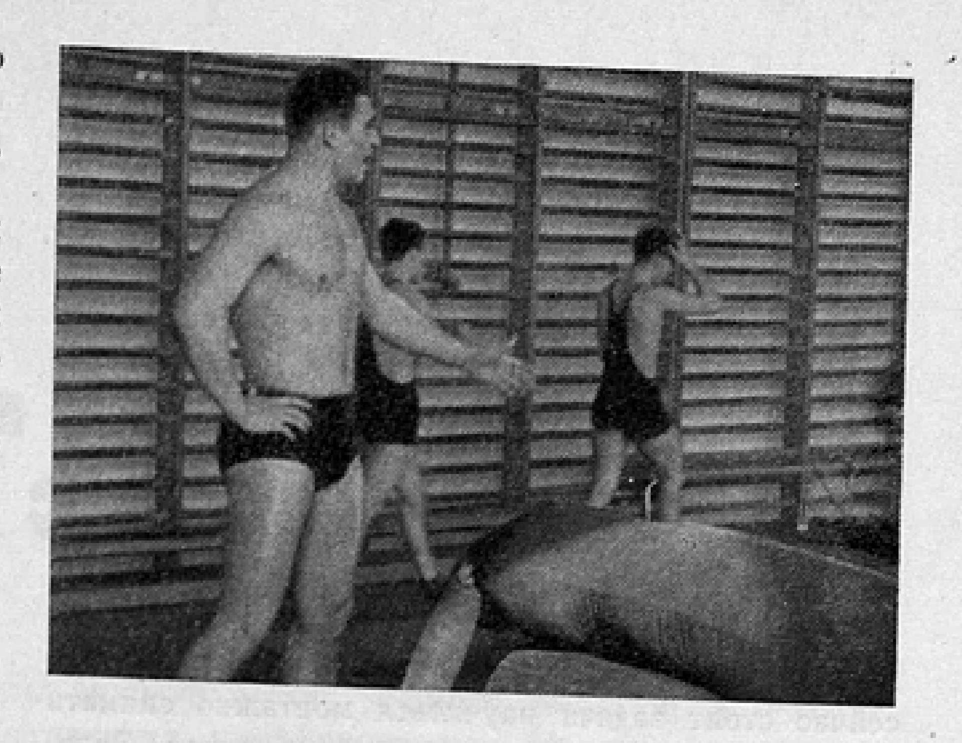
и все это показано в хорошо выдержанном, истинно спортивном темпе.

В картине есть исключительно удачные эпизоды, рисующие интересную жизнь спортсменов МИИТа. Таков, например, рассказ о представителях двух поколений—семидесятивосьмилетнем профессоре С. Герольском, обладателе десяти золотых медалей и ста призов, и двадцатилетнем чемпионе Е. Максимове. Таков, далее, эпизод отдыха туристов. Хорошо снятый привал, костры, приготовление пищи по-походному—все это окрашивается в мягкий юмор одной верно найденной деталью: бумажкой с надписью—«до обеда не будить», вывешенной отдыхающими студентами.

Фильм о спортсменах выгодно отличается от фильма о фестивале своим точным адресом, конкретностью материала и ясно выраженной задачей, которую ставили перед собой и успешно разрешили его авторы. Мы отметили, что фестивальная картина и участие своего коллектива в празднествах не отразила и охватить весь фестиваль не смогла. Фильм «О вас, спортсмены» лишен этого недостатка. Он создан на материале жизни одного коллектива и прежде всего именно для этого коллектива. В то же время он сделан достаточно профессионально, чтобы привлечь внимание широких кругов зрителей.

Обе картины озвучены легкой, популярной у молодежи музыкой и сопровождаются дикторским текстом. О тексте миитовских фильмов нужно говорить особо. Кинолюбители нередко бывают очень требовательны к себе во всем, что касается режиссуры и операторского мастерства, но обычно не обращают внимания на такие «мелочи», как музыкальное сопровождение и особенно дикторский текст. В результате же получаются скучные фильмы, отвергаемые даже «своим» зрителем, вообще охотно прощающим кинолюбителям ошибки. Авторы таких фильмов забывают, что в кино и операторское мастерство, и режиссура, и музыка, и литература—все неразрывно связано между собой и забвение хотя бы одного из этих элементов вредно отражается на фильме в целом. Миитовцы умело озвучивают свои фильмы и тщательно составляют к ним текст. Содержательный, ясный по языку, он очень точно комментирует действие, происходящее на экране; к месту вставленные стихи, шутки и песни украшают текст и придают ему лиричность и теплоту. Не будет преувеличением сказать, что дикторский текст фильмов кинолюбителей МИИТа и особенно «О вас, спортсмены» (сценарий и текст П. Коропа) превосходит по качеству тексты очень многих профессиональных фильмов.

Фильмы миитовцев, конечно, не лишены и недостатков. Остановимся лишь на одном из них. Авторы обеих картин еще слабо владеют монтажом и искус-







КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «О ВАС, СПОРТСМЕНЫ»

ством построения, композиции фильма. Особенно монтажно слаб фильм о фестивале. В нем отдельные эпизоды соединены без внутренней логики действия, грубовато, главным образом при помощи клея. Но, по-видимому, еще в процессе съемок, производившихся без продуманного сценария, были допущены серьезные ошибки и режиссерам уже не удалось их устранить. Фильм о спортсменах монтажно сделан лучше. Чувствуется, что авторы этого фильма имели больше времени для съемок, имели возможность и переснимать и выбирать лучшее из снятого материала. Однако общая его композиция оказалась несколько рыхлой.

Перед участниками любительской киностудии Московского института инженеров транспорта сейчас стоит задача научиться монтажно снимать и правильно монтировать снятый материал. Задача эта трудна, но успехи миитовцев так очевидно велики, что нет сомнения, что они овладеют и сложным искусством монтажа.

Фильмы миитовцев по своему художественному уровню, по технике съемки и качеству озвучания превосходят большинство любительских фильмов, показанных за последнее время в секции по работе с кинолюбителями Союза работников кинематографии. Возможно, они превосходят вообще сегодняшний средний уровень продукции кинолюбителей.

Однако В. Бондарев, А. Черный, В. Эпштейн и другие члены студии добились успеха не потому, что имеют какую-то особенную технику или поставлены в привилегированные условия. Успех пришел к ним после упорной учебы и большого труда. Уровень, достигнутый сегодня миитовцами, завтра станет обычным уровнем творчества всех кинолюбителей.

## Со всех концов страны

Любительская киностудия столичного завода «Серп и молот», руководимая А. Константиновым, приступила к работе над художественным фильмом по роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Съемкам фильма предшествовала длительная и упорная учеба всех его участников по программе ВГИКа.

●

Президиум ВЦСПС специальным постановлением отметил положительный опыт работы любительской киностудии постройкома треста «Азовстальстрой». Постановление анализирует фильмы, созданные студией, и отмечает их значение в культурно-воспитательной работе среди строителей. Президиум ВЦСПС наградил группу работников студии почетными грамотами и рекомендовал всем профсоюзным органам всячески поддерживать движение кинолюбителей. Московскому городскому совету профсоюзов ВЦСПС предложил создать в Москве Центральную студию кинолюбителей, которая могла бы явиться методическим центром для самодеятельных киностудий.

Молодая киностудия на Ново-Краматорском машиностроительном заводе закончила работу над пятым своим фильмом, который называется «Новокраматорцы» и рассказывает о трудовой жизни и отдыхе машиностроителей. Сейчас идет работа над новыми фильмами: «Мамаевцы завода», «Борьба с браком» и рядом других.

Все, что снимают новокраматорские кинолюбители, связано с жизнью родного завода, помогает решению конкретных задач, которые стоят перед машиностроителями.

●

Минувшим летом ленинградские кинолюбители отец и сын Новиковы совершили путешествие на автомашине по Молдавии и сняли фильм о людях, природе и архитектуре городов и сел республики. При озвучании фильма они использовали магнитофонные записи молдавских мелодий. Фильм получил высокую оценку зрителей—рабочих Кировского завода, поддерживающих тесную дружбу с колхозниками Молдавской ССР.

На Челябинском тракторном заводе успешно начала работать студия юных кинолюбителей, получившая название «ЧТЗ-Юнфильм».

Завод помог ребятам сделать необходимое оборудование для киносъемок и обработки пленки, выделил просторное помещение.

Первый фильм новой студии, рассказывающий о буднях летнего лагеря заводской станции юных техников, имел большой успех у ребят и взрослых.

●

Коллектив бюро технической информации Рыбинского завода создал любительский фильм, пропагандирующий новую технику, внедряемую в производство. В картине показано применение новых станков, работа автомата, созданного на заводе.

●

Метод озвучания узкопленочных фильмов, разработанный кинолюбителем А. Куракиным, использован инженером Д. Глаголевым в его картине о Международной выставке в Брюсселе.

Д. Глаголев добился большого успеха, создав один из первых любительских фильмов с синхронной записью звука.

ПУБЛИКАЦИЯ

# Сцена из „Бориса Годунова" в раскадровке С. Эйзенштейна

Известно, что Эйзенштейн поставил за свою жизнь немного фильмов. У него была нелегкая творческая биография кинорежиссера. Но кто сказал, что Эйзенштейн был только кинорежиссером?

Он был также теоретиком, исследователем, критиком, публицистом, педагогом. У него была удивительно наполненная, необыкновенно интересная жизнь, которая захватывала его целиком, без остатка. Его мысль, его ум никогда не знали ни покоя, ни бездеятельности. Своей работоспособностью он поражал окружающих.

До сих пор множество творческих планов, замыслов, зарисовок, заметок и эскизов, набросков неосуществленных художником произведений хранится в его архиве и еще ждет своего исследователя. В этих эскизах и планах отлично видны пытливый ум Эйзенштейна, его вечные, неустанные поиски новых тем, новых творческих решений. Ряд материалов являет собой образцы почти законченных частей будущей работы, законченных в начальных ее этапах.

Перед нами один из таких образцов, публикуемый впервые. В 1944 году Эйзенштейн был поглощен работой над «Иваном Грозным», работой трудной, кропотливой, одновременно художнической и исследовательской.

Но вот короткий перерыв в процессе съемок. Отдых, очередной номер журнала «Знамя» с произведением Ю. Тынянова о Пушкине и давний, отложенный, но не забытый замысел — сделать фильм о жизни поэта — приобретает реальные очертания.

«Дорогой и несравненный Юрий!—пишет Эйзенштейн Тынянову.—С громадным интересом, восторгом прочел, сидя в доме отдыха в горах на китайской границе, Вашего Пушкина...

Восторг этот имел и свои persönliche gründe*. Примерно за год до войны я носился с мыслью (и с поручением Комитета) сделать первый большой серьезный цветовой фильм. Нужна была тема. Мне подсовывали не то Фому Кампанеллу, не то Джордано Бруно. За красочность.

Они меня не устраивали, несмотря на всю внешнюю цветистость. Я искал чего-либо такого, где цвет не был бы раскраской, а внутри необходимым драматургическим качеством...»**.

Мысль о создании произведения по мотивам биографии Пушкина вынашивалась Эйзенштейном много лет. В 1941 году им было закончено краткое либретто к будущему сценарию «Любовь поэта». Либретто сохранилось полностью, сохранились также режиссерская экспликация и зарисовки кадров к задуманному фильму.

Мы не будем пересказывать либретто, укажем только, что действие будущего фильма Эйзенштейн предполагал начать в доме Карамзиных, потом перенести его в Одессу, в канцелярию графа Воронцова, обыграть знаменитый эпизод с «отчетом» поэта о саранче, показать поэта, находящегося под полицейским надзором. Далее

---

* Личные основания (*нем.*).

** Письмо цитируется по оригиналу, хранящемуся в архиве П. М. Аташевой.

режиссер предполагал показать знакомство Пушкина с Раевским, отъезд в Крым, а потом — метель и глухомань села Михайловского.

«Нищета. Холод. Беспорядок.

Приезд Пущина, тяжкое прощание. Восстание декабристов. Трагедия на Сенатской площади.

«И я быть может...»—пишет Пушкин, рисуя виселицы...»*.

Вызов в Москву. И далее все главные этапы жизни поэта, кончая дуэлью и смертью.

Последние строчки либретто записаны так:

«Похищение тела. Встреча гроба на станции... «Какого-то Пушкина»... Ссылка Лермонтова».

Трудно судить о том, в каком направлении пошла бы далее работа Эйзенштейна над сценарием и фильмом о Пушкине. Но уже из либретто видно, что в центре будущего произведения Эйзенштейн предполагал поставить все, что было связано в жизни поэта с декабристами, полнее всего показать михайловский период творчества, в частности работу над «Борисом Годуновым».

Большое место в либретто отводилось истории неумирающей любви поэта к Карамзиной — «недоступной возлюбленной», той, «которая другому отдана»...

Эйзенштейн сделал множество набросков, рисунков к будущему фильму.

Но надо помнить, что это все — только начало работы, только лишь общие контуры начатого труда, опубликование которого позволит нам проникнуть в творческую лабораторию режиссера.

Мы воспроизводим ниже рисунки и заметки Эйзенштейна, которые относятся к разработке темы о Борисе Годунове, как части задуманной большой работы режиссера над фильмом о Пушкине — «Любовь поэта».

По-видимому, план экранизации «Бориса Годунова» был продуман С. М. Эйзенштейном еще до того, как созрел замысел фильма о Пушкине. Об этом свидетельствует пометка на первой странице с эскизами: «Гораздо лучше для «Пушкина».

Последние страницы дают представление о том, как связывалась разработка темы о Борисе с общей концепцией «пушкинского» фильма.

В пояснении к семьдесят пятому рисунку-кадру Эйзенштейн связывает тему монолога Бориса Годунова с образом Николая I: «...со всем мыслимым ужасом нечистой совести (когда один на один с собою) в лице. Вернее — боязнь мести».

Боязнь суда народного — это и есть главная тема трагедии Пушкина «Борис Годунов» в прочтении ее Эйзенштейном. Эта тема перекликается в сценарной разработке с образом Николая I, в крови потопившего восстание декабристов.

Эйзенштейн добивался в своей работе совершенной выразительности кадра, стремился заранее, в серии зарисовок, увидеть будущий фильм. Увидеть его во всех подробностях, в точно отработанной цветовой гамме с детально продуманным освещением, «услышать» будущую музыку, шумы, звук. Из этих зарисовок перед нами встает фильм совершенно эйзенштейновский по стилю, по художественному решению. Мы видим в эскизах кадров характерную для режиссера мизансцену, выразительный острый монтаж, понимаем общую сверхзадачу произведения в целом и конкретные задачи каждого отдельного куска и плана. Нам становится ясной трактовка режиссером трагедии Бориса и то, как намеревался Эйзенштейн показать «поединок» Пушкина и Николая I, кровавую расправу царя над декабристами.

Тщательность работы над задуманным фильмом, филигранная отработка каждого кадра — отличный пример высокой требовательности режиссера, который не допускал ни одного небрежного, поверхностного решения ни в периоде подготовки сценария и фильма, ни в периоде съемок.

Публикуемые здесь впервые эскизы «пушкинского» фильма — еще один поучительный образец творчества замечательного мастера советской кинематографии.

**Л. П.**

---

* Эйзенштейн неточно, по памяти, цитирует текст известной надписи поэта к изображению пяти повешенных декабристов.

# „Дочь я высшей власти..."

NB. much better for „Ра[illegible]"

1 Nothing but nightly clouds.

2 Разрыв облаков и луна.

3 Тень сходит с куполов (Ив. Вел. + Успенский)

Интерференция к этой звуко картине

(NB. м.б. вызванивающий монах, а м.б. и нет).

4 Ветер качает колокола Ивана Великого.

(NB. м.б. панорамой с верха Ивана Великого в такой кадр)

5 От колокольни к углу Успенского собора с окном

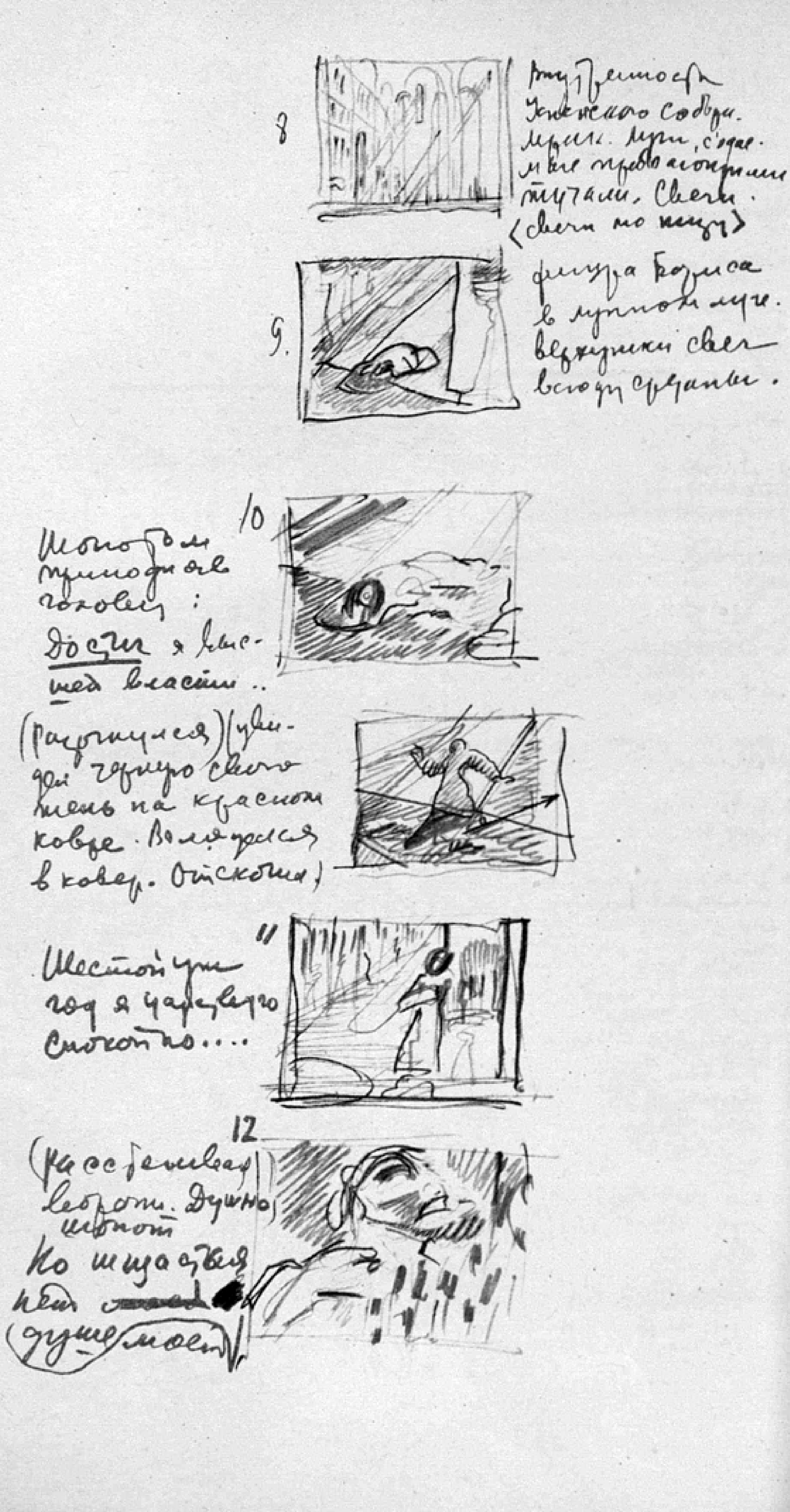
Глухой звук большого кол. Затем в нем резкое „дзинь" маленьких и только вой ветра

Развитие темы

6 Собор и в нем свет в одном окне.

7 Собор внутри. Луна светит в окно. Луч исчезает и появляется

звук 4 — далекое эхо сводов собора.


8
(свечи по кругу)
9
фигура Бориса
в лунном луче.
10
Шепотом
Достиг я выс-
шей власти..
(расхохотался)
на красном
ковре.
в ковер. Отскочил)
11
Шестой уж
год я царствую
спокойно....
12
Ни счастья
нет
(душе моей)

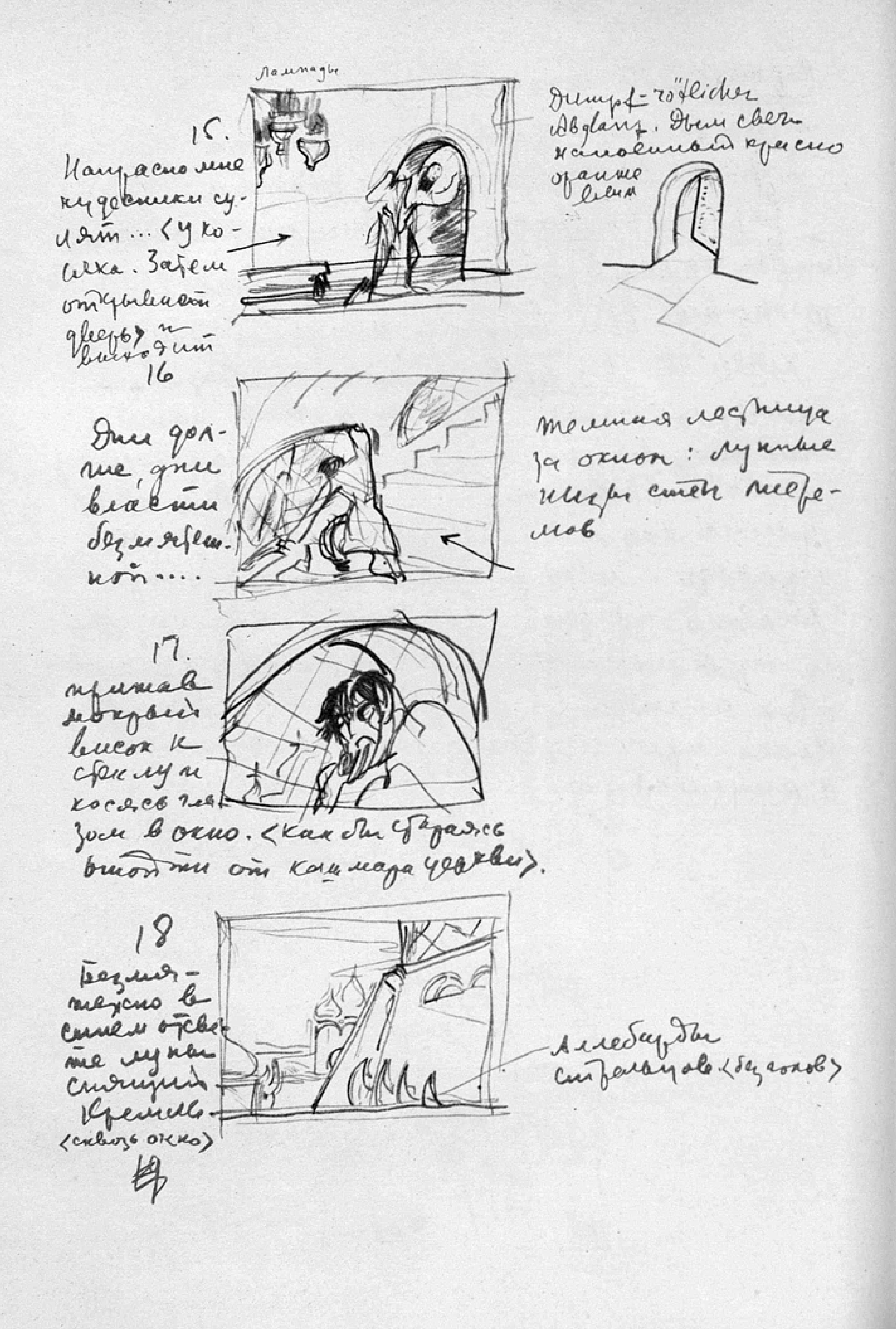
Курбский: Не так ли
мы смолоду влюбляемся и алчем
утех любви, но только удалим
сердечный глад мгновенным обладаньем,
уж охладев, скучаем и томимся?....

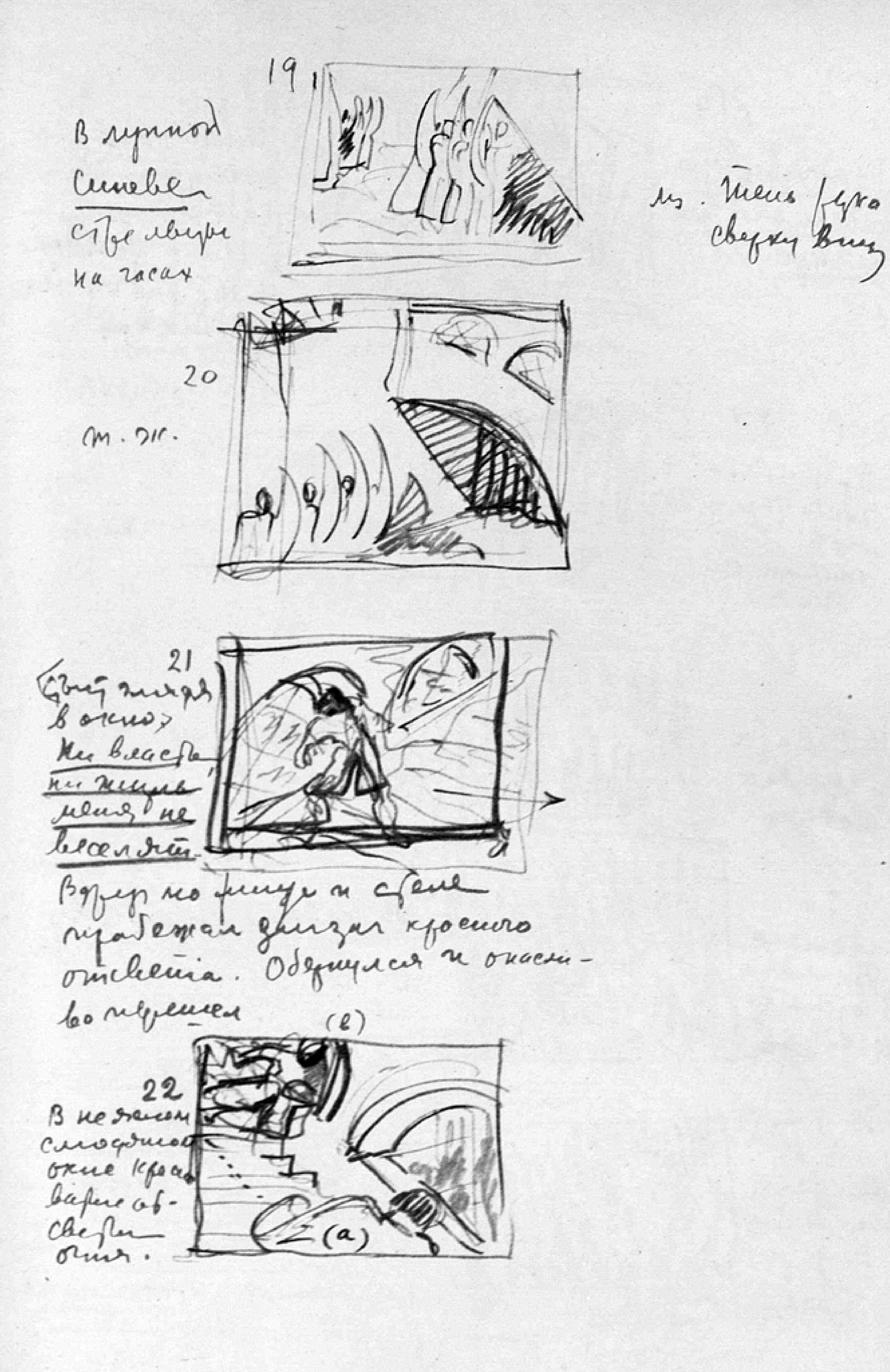
N3. Но весь этот кусок до „напрасно" сохраняется без слов соответствующей длительности. N2. Не помню, написал ли я, что этот отрывок я заранее задумал между „моей" и „напрасно": длинный ровно этот длинный ход по пустому собору. В таком проходе — мелодия этих строк, но я правильно убираю слова, выпадающие из пантомимно-игрового treatment этой сцены (в-ли [illegible] — неизбежной кинотрансформации, необходимой в кинематографе)

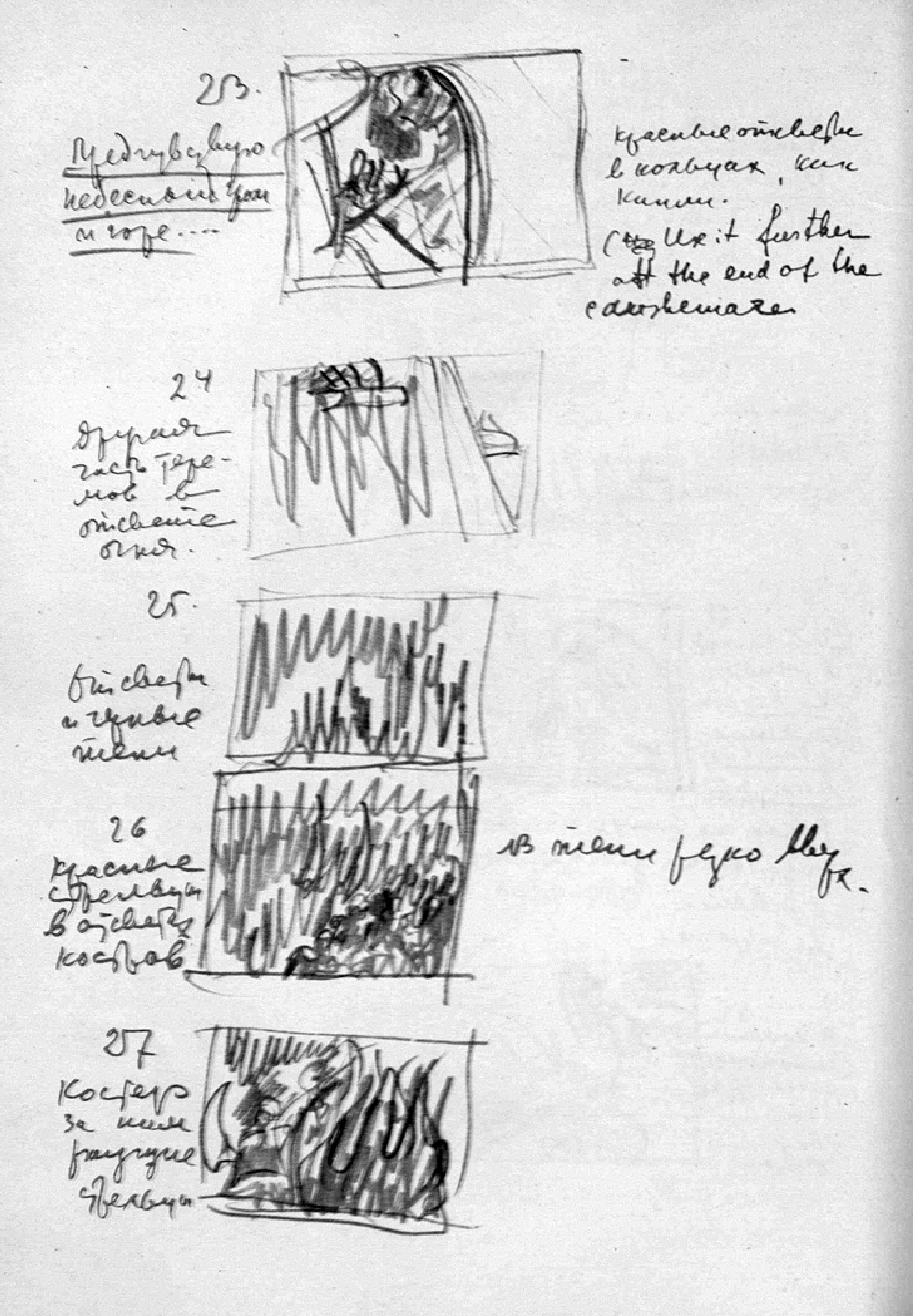
13

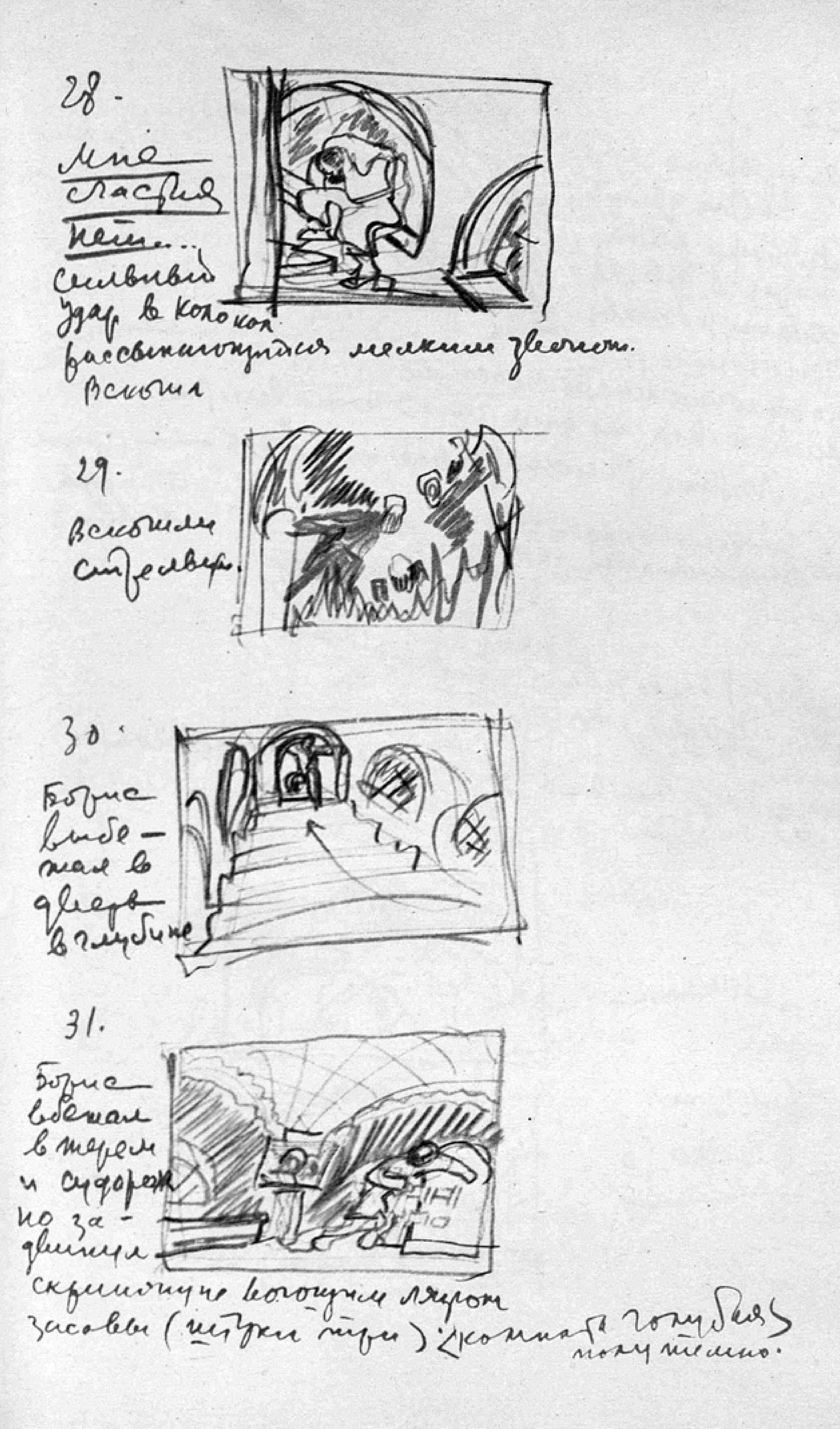
14

He runs for a long time through such a kind of a maze.
Each pillar surrounded by candles


Лампады
15.
Напрасно мне кудесники сулят... (у косяка. Затем открывает дверь и выходит
Dumpf-rötlicher Abglanz. Дым света наполнит красно оранжевым
16
Дни долгие, дни власти безмятежной....
темная лестница за окном: лунные искры стен теремов
17.
прижав мокрый висок к стеклу и косясь глазом в окно. (как бы стараясь выйти от кошмара яви).
18
Безмятежно в синем отсвете луны стоящий Кремль (сквозь окно)
Аллебарды стрельцов (бердышов)


19
В лунной
синеве
стрельцы
на часах
м. тень руки
сверху вниз
20
ст. ж.
21
«Свет глядя
в окно,»
Ни власть,
ни жизнь
меня не
веселят
Ветер по лицу и свече
пробежал зигзаг красного
отсвета. Обернулся и опасли-
во перешел
(в)
22
В неясном
сумрачном
окне кро-
вавые от-
светы
огня.
(а)


23.
Предчувствую
небесный гром
и горе....
красные отсветы
в кольцах, как
капли.
(Cut it further
at the end of the
24
Дальняя
часть теремов в
отсвете
огня.
25.
26
красные
стрельцы
в отсветах
костров
в тени резко блеск.
27
Костер
за ним
стрельцы


28.
Мне счастья нет...
Сильный удар в колокол
Вскочил
29.
Вскочили стрельцы.
30.
Борис выбежал в дверь в глубине
31.
Борис вбежал в терем
засовы
комната голубая
полутемно.

32

Закрывая еще и собою двери.

Я думал свой народ в довольствии, во славе успокоить,

Но отложил пустое попеченье:

Живая власть для черни ненавистна.

Они любить умеют только мертвых —— (уходит из кадра влево)

33 (подходя и садясь) Безумны мы

=

=

Встает народ завыл в мученьях погибая

распахивая двери оранжевой комнатке

34 Я отворил им житницы (forte)

35. fortissimo Я злато

36 Рассыпал им, и им сыскал работу

оранжевый фон

золотая утварь лари etc

37 Они ж меня, беснуясь, проклинали.

золотой фон
оранжевое сияние
золотая утварь

пожарище быть издали и сверху <от вида красного ковра — воспоминание о пожаре>

38

ковер

39. Я вам открою им новое жилище.
на пробега

40 (crescendo)
они ж
Меня
пожаром
попрекали.

красная
сцена

(broken down): Вот черни суд: ищи ж ее любви.

очень тихо и как бы успокоившись (думая о дочери)

41 В своей семье я мнил найти отраду

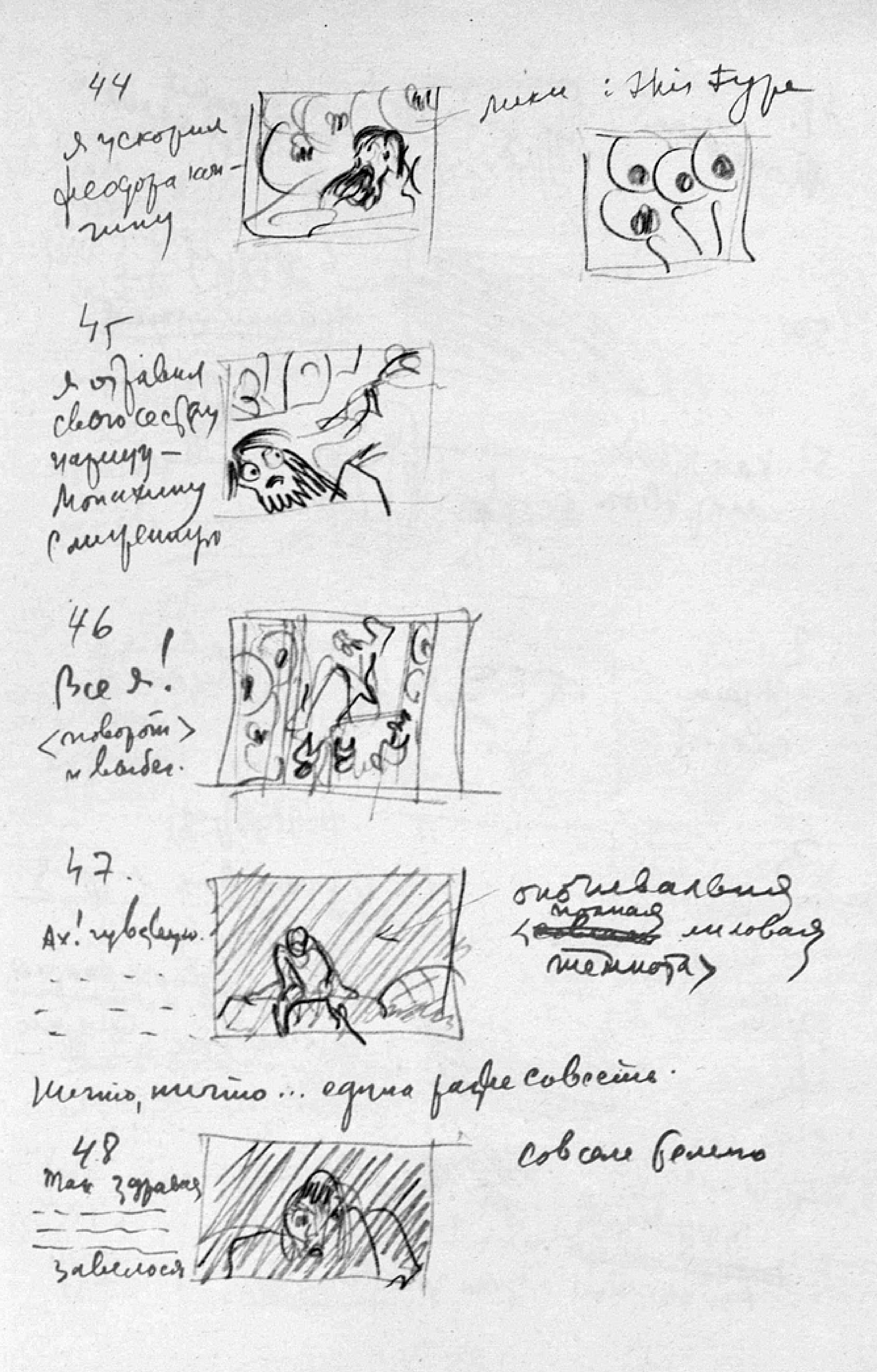
42.
Я дочь ...

вдовства —
(встает.)
Меня, меня
несчастного отца (бросается в молельню)

молельная
комната (освещенная)
почти темная
желтый лучи
молельни.

43 (приближаясь
на авансцену)
Кто ни
умрет, я
всех убийца
тайный
(с тенью)

сквозь кольца
лампад и
воспламенитель-
ности золотых
окладов икон


44
Я ускорил Феодора кончину
45
Я отравил свою сестру царицу — монахиню смиренную
46
Все я!
47.
Ах! чувствую.
Ничто, ничто… одна разве совесть.
48
Так здрава
завелося

49. Тода-бада!

красная вихреле

в центру
50
Красная магия

51. Как чудом морковь

оранжевая

52
Душа сгорит

оранжевая вихрем

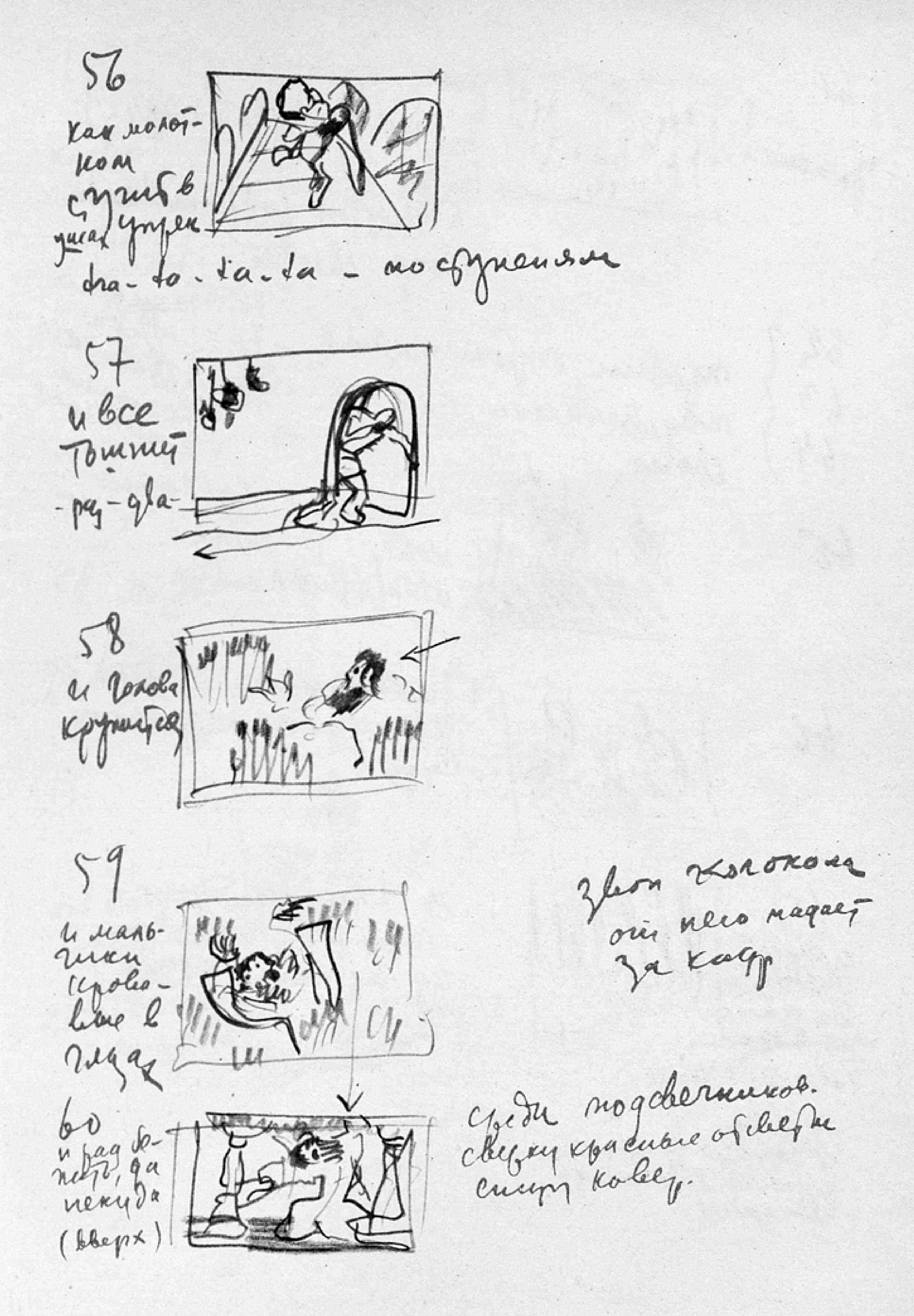
53

в центру
Оранжевая магия

54

оранжевая магия
в синюю магию

55 И льётся.
Сердце ядом
~~[illegible]~~
Раз, два, три открыл засовы


56
как молотком стучит в ушах упрек
57
и все тошнит
58
и голова кружится
59
и мальчики кровавые в глазах
звон колокола от него падает за кадр
60
и рад бежать, да некуда (вверх)
Среди подсвечников. сверху красные отсветы сверху ковер.

61. Ужасно! ~~ужас~~ (wie im Fegefeuer!)

в церкву разбрасывает огонь свечей

62, 63, 64 } пробеги, опрокидывая подсвечники, сквозь свечи — 13, 14, 19 } дикий звон большого и малых колоколов

65 падает в красивый ковер. В ужасе отшарахивается.

66 разогнулся — перед ним фреска Страшного Суда.

67 общий план
Да жалок тот, в ком совесть не чиста.

м. б. видимо транспарантом, чтобы ад фрески — горел.

68. ср.
страстия закрыть руками страшное видение.

69. Кр.
кровавого
[illegible]
[illegible]
колен.
начало вопля.

70 О.П. (8)
дикий вопль
Бориса. Он падает

71 Стрельцы встрепенулись (29)

72 т.т (27)

73 Пылающий костер
74 Пылающий камин

74.
Пушкин
от камина
бросается
в кресло.
(отрываясь
от видения)

Да жалок
тот, в ком
совесть не
чиста
(неведомым
голосом о нем)



75. Пылающий камин (74)
В нем появляется лицо
Николая I [illegible]

75 В отсвете своего собственного камина Николай, со всем мыслимым ужасом нечистой совести (когда один на один с собою) в лице.

Вернее — возмездия мести.

ему всовывалось пламя.

Давнее событие или кара декабристская или событие алерного 25 декабря доведенное до поколения и заметенных снегами.

Снега Снега
Михайловское в снегах.
Пушкин у потухающего камина
и р. лх. приезд Пущина.

# Примечания к рисункам

Раскадровка эпизода «Достиг я высшей власти» («Борис Годунов») была сделана С. М. Эйзенштейном в марте 1940 года. Зарисовки кадров и текст расположены на шестнадцати отдельных листах.

НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ рисунков заголовок **«Достиг я высшей власти...»**. Пометка вверху: NB. *Гораздо лучшие для «Пушкина»* (а н г л.)*.

Ниже в левой части страницы—пометки:

(NB. М[ожет] б[ыть], вздрагивающий монах, а м[ожет] б[ыть], и нет).

(NB. М[ожет] б[ыть], панорамой с верха Ивана Великого в такой кадр).

Описание действия в кадрах: 1. *Пустота, только ночные облака* (а н г л.). 2. Разрыв облаков и луна. 3. Тень сходит с куполов (Ив[ан] Вел[икий]+Успенский). 4. Ветер качает колокола Ивана Великого. 5. От колокольни к углу Успенского собора с окном. 6. Собор и в нем свет в одном окне. 7. Собор внутри. Луна светит в окно. Луч исчезает и появляется.

Пометки справа:

Интродукция к этой звукокартине.

Глухой звук большого кол[окола]. Затем в него резкое «дзинь!» маленьких и только вой ветра.

Развитие темы.

Звук 4 далеко, но с эхо сводов собора.

НА ВТОРОЙ СТРАНИЦЕ:

Слева от рисунков (описание действия в кадрах):

10. Шепотом, приподняв голову: **Достиг я высшей власти...** (Разогнулся) (увидел черную свою тень на красном ковре. Вгляделся в ковер. Отскочил). 11. **Шестой уж год я царствую спокойно...** 12. (Расстегивая ворот. Душно. Шепот. **Но щщастья нет моей душе**).

Пометки справа.

Внутренность Успенского собора. Мрак. Лучи, съедаемые пробегающими тучами. Свечи (свечи по низу).

Фигура Бориса в лунном луче. Верхушки свеч всюду срезаны.

НА ТРЕТЬЕЙ СТРАНИЦЕ:

КУПЮРА:

**Не так ли**
**Мы смолоду влюбляемся и алчем**
**Утех любви, но только утолим**
**Сердечный глад мгновенным обладаньем,**
**Уж охладев, скучаем и томимся?..**

NB. Но весь этот кусок до «напрасно» сохраняется без слов соответствующей длительностью.

NB 2. Не помня наличие этих строк, я заранее задумал между «моей» и «напрасно»: длинный, ровно этой длины, ход по пустому собору. В таком проходе—мелодия этих строк, но я правильно убираю слова, выпадающие из прямолинейно-игрового *толкования* (а н г л.) этой сцены. (Если угодно—неизбежной кинопримитивизации необходимого в кинематографе).

Описание действия в кадре 14: *Долго бежит сквозь такой лабиринт. Вокруг каждой колонны свечи* (а н г л.)

НА ЧЕТВЕРТОЙ СТРАНИЦЕ:

Вверху над рисунком: Лампады.

Слева от рисунков (описание действия в кадрах): 15. **Напрасно мне кудесники сулят...** (У косяка. Затем открывает дверь) и выходит. 16. **Дни долгие, дни власти безмятежной...** 17. Прижав мокрый висок к стеклу и косясь глазом в окно. (Как бы стараясь отойти от кошмара церкви). 18. Безмятежно в синем отсвете луны спящий Кремль (сквозь окно).

Пометки справа от рисунков:

*Мрачно-красный отблеск* (н е м.). Дым свечи, напоенный красно-оранжевым.

Темная лестница за окном: лунные низы стен теремов.

Алебарды стрельцов (без голов).

НА ПЯТОЙ СТРАНИЦЕ:

Слева от рисунков (описание действия в кадрах):

19. В лунной синеве стрельцы на часах. 20. Т[о] ж[е]. 21. (Стоит, глядя в окно). **Ни власть, ни жизнь меня не веселят.** Вдруг по фигуре и стене пробежал зигзаг красного отсвета. Обернулся и опасливо перешел. 22. В неясном слюдяном окне красноватые отсветы огня.

Вверху справа:

NB. Тень резко сверху вниз.

НА ШЕСТОЙ СТРАНИЦЕ:

Слева от рисунков (описание действия в кадрах):

23. **Предчувствую небесный гром и горе...** 24. Другая часть теремов в отсвете огня. 25. Отсветы и черные тени. 26. Красные стрельцы в отсветах костров. 27. Костер, за ним ржущие стрельцы.

Справа от рисунков:

Красные отсветы в кольцах, как капли. (*Использовать это дальше в конец кошмара*) (а н г л.).

NB. Тени резко вверх.

НА СЕДЬМОЙ СТРАНИЦЕ:

Слева от рисунков (описание действия в кадрах):

28. **Мне счастья нет...** Сильный удар в колокол, рассыпающийся мелким звоном. Вскочил. 29. Вскочили стрельцы. 30. Борис выбежал в дверь в глубине. 31. Борис вбежал в терем и судорожно задвинул скрипящие воющим лязгом засовы (штуки три). (Комната голубая.) Полутемно.

НА ВОСЬМОЙ СТРАНИЦЕ:

Описание действия в кадрах: 32. Закрывая еще и собою дверь

**Я думал свой народ**
**В довольствии, во славе успокоить.**
**Но отложил пустое попеченье:**

* В ряде случаев Эйзенштейн делал в своих черновиках пометки на английском, французском, немецком языках. Даем их в русском переводе. Некоторые пушкинские строки Эйзенштейн, видимо, приводил по памяти — в них имеются мелкие разночтения с академическим изданием «Бориса Годунова».

**Живая власть для черни ненавистна.**
**Они любить умеют только мертвых** (ушел из кадра влево).

33. (подходя и садясь)
**Безумны мы***

______
______
______

встает. **Народ завыл,**
**в мученьях погибая**
распахивая двери оранжевой комнаты. 34. **Я отворил им житницы** (forte). 35. Fortissimo. **Я з л а т о**

НА ДЕВЯТОЙ СТРАНИЦЕ:

Описание действия в кадрах: 36. **Рассыпал им, я им сыскал работы.** 37. **Они ж меня, беснуясь, проклинал[и].** 38. **Пожарный огнь их домы истребил** (от вида красного ковра—воспоминание о пожаре). 39. **Я выстроил им новые жилища.** На пробеге.

Пометки справа от рисунков:

Оранжевый фон, золотая утварь, лари и пр.
Золотой трон, оранжевые стены, золотая утварь. Ковер.

НА ДЕСЯТОЙ СТРАНИЦЕ:

Описание действия в кадрах: 40. (crescendo). **Они ж м е н я пожаром попрекали.** (*Бессильно— а н г л.*): **Вот черни суд: ищи ж ее любви.** 41. Очень тихо и как бы успокоившись (дума о дочери). **В своей семье я мнил найти отраду. 42. Я дочь... вдовства** (встает). **Меня, меня, несчастного отца** (бросается в молельню). 43. (Придыхая над аналоем). **Кто ни умрет, я всех убийца тайный** (с пеной).

Пометки справа от рисунков:

Красная стена.
Фиолетовая комната (опочивальня) почти темная. Желтый луч из молельни.
Сквозь кольцо лампад и в ослепительности золотых окладов икон.

НА ОДИННАДЦАТОЙ СТРАНИЦЕ:

Описание действия в кадрах: 44. **Я ускорил Феодора кончину.** 45. **Я отравил свою сестру царицу — монахиню смиренную.** 46. **Все я!** (поворот) и выбег. 47. **Ах! чувствую...**

______
______
______

**Ничто, ничто... едина разве совесть.**

48. **Так, здравая,**

______
______
______

**завелося.**

Пометки справа от рисунков:

Лики: *такого типа* (*а н г л.*).
Опочивальня (полная лиловая темнота).
Совсем темно.

НА ДВЕНАДЦАТОЙ СТРАНИЦЕ:

Описание действия в кадрах: 49. **Тогда—беда!** 51. **Как язвой моровой.** 52. **Душа сгорит.** 55. **Нальется сердце ядом.** Раз, два, три открыл засовы.

Пометки справа от рисунков:

Красная вихрем.
В цезуру к р а с н а я м а з н я.
Оранжевая.
Оранжевая вихрем.
В цезуру о р а н ж е в а я м а з н я.
О р а н ж е в а я м а з н я в с и н ю ю м а з н ю.

НА ТРИНАДЦАТОЙ СТРАНИЦЕ:

Описание действия в кадрах: 56. **Как молотком стучит в ушах упрек.** Тра-та-та-та—по ступеням. 57. **И все тошнит**—раз-два. 58. **И голова кружится.** 59. **И мальчики кровавые в глазах.** 60. **И рад бежать, да некуда** (вверх).

Пометки справа от рисунков:

Звон колокола от него падает за кадр.
Среди подсвечников. Сверху красные отсветы, снизу ковер.

НА ЧЕТЫРНАДЦАТОЙ СТРАНИЦЕ:

Описание действия в кадрах: 61. **Ужасно!** 62, 63, 64. Пробеги, опрокидывая подсвечники, сквозь свечи. 65. Падает в красный ковер. В ужасе отшатывается. 66. Разогнулся—перед ним фреска Страшного суда. 67. Общий план. **Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.** 68. Ср[едний план]. Старается закрыть руками страшное видение.

Пометки справа:

*Как в огне чистилища!* (*н е м.*).
В цезуру разбрасывает огонь свечей.
13, 14, 19 } Дикий звон большого и малых колоколов.
NB. Видимо, транспарантом, чтобы ад фрески—горел.

НА ПЯТНАДЦАТОЙ СТРАНИЦЕ:

Описание действия в кадрах: 69. Кр[упный план]. Кровью играют рубины колец. Начало вопля. 70. О[бщий] п[лан] (8). Дикий вопль Бориса. Он падает. 71. Стрельцы встрепенулись (29). 72. Т[о] ж[е] (27). 73. Пылающий костер. 74. Пылающий камин. 74. Пушкин от камина бросается в кресло (отрываясь от видения). 75. Пылающий камин (74). В нем появляется лицо Николая I пучеглазое.

Пометка справа над рисунком:

**Да, жалок тот, в ком совесть нечиста** (неведомым голосом о нем).

НА ШЕСТНАДЦАТОЙ СТРАНИЦЕ:

Описание действия в кадре 75: В отсвете своего собственного камина Николай со всем мыслимым ужасом нечистой совести (когда один на один с собою) в лице. Вернее—боязнь мести. Ему всовывают бумагу.

Дальше сюжетно или казнь декабристов или ссылки. *Так или иначе* (*а н г л.*). 25 декабря, доведенное до похороненных и заметенных снегами.

Снега. Снега.
Михайловское в снегах.
Пушкин у потухающего камина и, *например* (*ф р.*), приезд Пущина.

______

* Здесь и в некоторых других случаях линейками С. М. Эйзенштейн обозначает последующие стихотворные строки из «Бориса Годунова».

И. Пырьев

# МЕХИКО, 1958

От Москвы до Мехико более десяти тысяч километров. Я пролетел это расстояние за сутки с небольшим. Мексиканские друзья встретили меня гостеприимно, они даже пригласили на аэродром «марьячи» (народных певцов-музыкантов), которые спели по традиции в честь приезда гостя несколько песен. Одна из них называлась: «К чему нам эта жизнь...».

Затем меня прямо из аэропорта повезли в Национальную аудиторию, где в этот вечер после торжественного открытия Международного кинофестиваля демонстрировался японский фильм «Чистая любовь».

Но прежде чем рассказывать о фестивале, мне хочется сказать несколько слов о городе, где он проходил.

●

Окруженный с трех сторон горами, Мехико стоит на большом живописном плато, на высоте около двух тысяч трехсот метров над уровнем моря. Город строится, благоустраивается и бурно растет. В 1920 году в нем было полмиллиона жителей, а сейчас уже около четырех миллионов. Об обширности его территории можно судить по одной из главных улиц — Инсурхентес, длина которой превышает тридцать километров.

В городе, особенно в центре, радуют глаз величественные эвкалипты, платаны, огромные пальмы, кипарисы, цветы. Много новых зданий, прекрасных по своей архитектуре. Наряду с большими многоэтажными домами и даже небоскребами — маленькие двухэтажные домики, окрашенные в необычайно яркие цвета: синий, оранжевый, желтый...

Если судить по количеству американских автомашин, буквально заполонивших весь город, то кажется, что сейчас в Мехико пришли с севера новые завоеватели...

Да, машин здесь действительно много! Непрерывным потоком, в три-четыре ряда, мчатся они по улицам со скоростью семьдесят-восемьдесят километров в час. Тихо ездить не принято. Но несмотря на такую быструю езду, всюду между машинами снуют бедно одетые мексиканские мальчишки-газетчики.

Мехико — город резких контрастов. Причем контрасты эти во всем: в архитектуре домов, в автомашинах, в благоустройстве улиц и в одежде людей. Здесь человек либо богат, либо беден — середины, как мне кажется, нет.

Я побывал в разных столицах буржуазных европейских стран, но нигде, признаться, не видел такого соседства нищеты и богатства. Европейский буржуа подчас умело маскируется под простого, обыкновенного человека, и вы зачастую не отличите по внешнему виду крупного дельца, имеющего на своем счету миллионы, от владельца маленького кафе-бистро.

В Мехико же наоборот. Здесь богатство и роскошь как бы бросают вызов бедности и нищете.

Двадцатикилометровая улица Пасео де ла Реформа и целый район Ломас (холмы), примыкающий к чудесному парку Чапультепек, застроен домами и виллами, которые по своей архитектуре, строительному материалу, окраске и орнаменту являются чудом современного архитектурного искусства. Окруженные дорогими решетками всевозможных рисунков, тропическими деревьями, редкими растениями и цветами, они ни в чем не похожи, не повторяют друг друга.

В каждой из таких вилл—от 12 до 15 комнат, и живет в ней одна семья какого-нибудь дельца или фабриканта. На улицах этого района тихо и чисто. Здесь не видно ни автобусов, ни трамваев, ни грузовиков, ни такси, так как у всех есть собственные первоклассные машины и лошади. Да, да, лошади, на которых по утрам владельцы вилл совершают прогулки по аллеям парка Чапультепек.

Это один район Мехико. А совсем недалеко, внизу под горой, расположен другой... Он более обширен, чем Ломас. Тут по улицам ходят автобусы, грузовики, трамвай. И не только нет деревьев и цветов, но даже не растет трава. Зной, духота,



**МЕХИКО. ЦЕНТРАЛЬНАЯ ЧАСТЬ ГОРОДА**

пыль, вечный шум и грохот машин, который проникает сквозь легкие стены домов и от которого нигде нельзя укрыться ни днем, ни вечером, ни ночью, — в этом районе, в маленьких двухэтажных «коммерческих» домах, тесно прижатых друг к другу, живут простые люди Мехико.

Есть еще худшие районы на окраинах — трущобы города. Здесь в ветхих лачугах, в домиках из ящичных досок и просто в землянках живут самые бедные мексиканцы. Условия их жизни, внутренность их жилища, их быт и их одежду трудно назвать человеческими...

Мне рассказывали, что в Мексике существует установленный законом минимум заработной платы — десять песо в день. Но его не всегда и не всюду соблюдают, а чаще всего из-за безработицы и дешевизны рабочих рук он просто «забывается».

На самом деле в сельской местности батрак (а их в стране около трех миллионов) зарабатывает три песо в день. Служащий получает четыреста-пятьсот песо, рабочий триста-четыреста песо в месяц. Но если человеку удается подняться на «более высокую ступень», то заработок его повышается сразу в несколько раз.

Я встречался с целым рядом людей, которые зарабатывают по тридцать-пятьдесят тысяч песо в неделю, а они далеко не самые богатые люди.

Таковы контрасты Мехико, этого самого богатого и самого нищего города мира.

●

Те, кто привык к европейским кинофестивалям с обилием международных «звезд», с церемониями, заимствованными из великосветских раутов, были бы чрезвычайно удивлены, попав на фестиваль в Мехико. Правда, они и там увидели бы многое из того, к чему привыкли: и жюри, похожее на разноязычный Вавилон, и всевозможных «мисс», и длинные машины с рыбьими хвостами, и электронные вспышки сотен аппаратов фоторепортеров. Но все это утопало в небывало огромной для кинофестивалей аудитории. Зрителей было пятнадцать тысяч!

Как я уже говорил, фестиваль (в программу которого входили согласно его статусу только картины, премированные на других международных кинофестивалях) открылся показом японского цветного широкоэкранного фильма «Чистая любовь».

Вторым был показан советский фильм «Летят журавли». В этот вечер огромная аудитория была переполнена. Все билеты были распроданы заранее и продавались только около театра с рук в три-четыре раза дороже обычной цены. Надо сказать вполне объективно, что фильм «Летят журавли» имел наибольший успех по сравнению со всеми другими фильмами, показанными на фестивале. Во время демонстрации картины несколько раз возникали дружные аплодисменты, а за пять минут до конца, особенно в верхних рядах аудитории, поднялась буря аплодисментов, которая, захватив всех зрителей, превратилась в настоящую овацию, продолжавшуюся и после окончания сеанса.

Вот несколько выдержек из высказываний мексиканской прессы о фильме «Летят журавли»:

«...Величайший триумф России! За пять минут до конца демонстрации публика, стоя, аплодировала фильму» («Нотисиас»). «Реализм этого фильма, так свойственный русскому искусству,— достигает сверкающих вершин... Техника съемок и монтаж все время потрясают зрителей, заставляя аплодировать кадрам, сделанным виртуозно, с прекрасным воображением и глубоким знанием возможностей кинокамеры» («Мехико эн ла культура»).

17 октября демонстрировался наш второй фильм «Тихий Дон». Несмотря на то что зал, рассчитанный на пятнадцать тысяч зрителей, был заполнен до отказа, «Тихий Дон» был принят сдержанно. Причина такого приема заключается в том, что демонстрировалась только третья серия картины и для аудитории, незнакомой с романом Михаила Шолохова и не видевшей первой и второй серий, фильм во многом был непонятен. Кроме того, художественная манера фильма (длинные куски, замедленность действия, частые затемнения и т. д.) непривычна для мексиканских зрителей, воспитанных на произведениях американской кинематографии.

Почти все газеты Мехико, отдавая должное пластической красоте фильма (хорошему цвету и прекрасным пейзажам), упрекали картину за медлительность темпа и некоторую традиционность формы.

Хорошо, я бы даже сказал, очень хорошо, был встречен зрителем и прессой наш третий фильм — «Дом, в котором я живу».

Несмотря на очень плохие субтитры (которые, кстати сказать, были так же плохи и в двух предыдущих наших картинах), зритель чрезвычайно живо реагировал на все смешные ситуации фильма, а к середине, увлеченный драматизмом событий, затих, в зале наступила напряженная тишина, кое у кого появились на глазах слезы. В конце просмотра раздались дружные аплодисменты и громкие приветствия в адрес советской делегации.

«Россия дала еще один хороший фильм —«Дом, в котором я живу»— так была озаглавлена статья в газете «Ультимас Нотисиас». «...Трудно преувеличить силу фильма «Летят журавли», но и «Дом, в котором я живу» благодаря своей чистоте и гуманности войдет в финал смотра!» («Сине Мундиаль»). «На первое место я ставлю фильм «Дом, в котором я живу» за его великий гуманизм. Забываешь о форме, о технике. Чудесное содержание!»(«Кларидад»).

Что касается кинокартин других стран, необходимо прежде всего отметить большой успех японских фильмов «Чистая любовь» и «Рикша», американского фильма «Бегство в кандалах», английского —«Освобожденный гений», поразившего всех блестящей игрой актера Алека Гиннеса. С большим успехом прошли также чехословацкий фильм «Губительное изобретение» и французская комедия «Мой дядюшка».

Все же остальные фильмы, хотя и были премированы на различных международных фестивалях, особого художественного интереса не представляли и были встречены зрителем и прессой весьма сдержанно, а некоторые, как, например, «Любовники» (Франция), «Поединок» и «Молодые мужья» (Италия) подверглись резкой критике.

●

Что же касается присуждения премий, то по условиям регламента фестиваля, чтобы не делать из него «фестиваль над фестивалями» и не дискриминировать предыдущие международные фестивали, жюри (членом которого был и я) не имело права присуждать ни одному фильму какой-либо особой премии, в силу чего все 23 фильма получили одинаковые дипломы, но с различными мотивировочными оценками. Вокруг этих оценок на заседаниях жюри разгорелись споры, в результате которых наши фильмы получили следующие единогласные оценки.

«Летят журавли»:

«За необычную и глубоко эмоциональную форму воплощения благородной идеи любви к родине, за поэтичный рассказ о романтических чувствах молодых героев, переданный с высоким режиссерским и операторским мастерством».

«Дом, в котором я живу»:

«За сценарий глубокого гуманизма и правды, за душевный реализм режиссуры и волнующее исполнение молодыми артистами образов юных героев».

«Тихий Дон»:

«За эпическую, высокохудожественную форму выражения народной трагедии, за прекрасный артистический ансамбль и высокое качество цвета».

Для сопоставления приведу несколько оценок, полученных фильмами других стран.

«Чистая любовь» (Япония):

«За благородное вдохновение режиссера и изящное исполнение главных ролей».

«Буря страстей» (США):

«За великолепную операторскую и режиссерскую работу и игру двух главных исполнителей».

«Бегство в кандалах» (США):

«За блестящее воплощение темы человеческого братства в сильной и волнующей истории честности и искренности. За исполнение и постановку».

«На пороге жизни» (Швеция):

«За сильную постановку необычайной психологической темы, за исполнение».

«Молодые мужья» (Италия):

«За коллективное исполнение, выразившее интересы, радости и надежды нового поколения».

«Черный батальон» (Чехословакия):

«За глубоко гуманную форму, художественную убедительность, отличных актеров разных стран, выразивших тему возвращения на родину».

«Любовники» (Франция):

«За постановку и за поэтичность, с которой показана вечная тема человеческой страсти».

«Освобожденный гений» (Англия):

«За богатое воображение и оригинальное юмористическое исполнение главной роли в картине, продолжающей старинные традиции английской комедии».

Здесь небезынтересно отметить, что как на этом жюри, так и на жюри венецианского фестиваля, в состав которого я входил в 1957 году, большинство его членов при определении оценок очень боится таких «крамольных» слов, как «идейность», «прогрессивный», «сатирический» и т. д., считая, что дело жюри не вдаваться в содержание фильма, а оценивать только его формальные достоинства.

С другой стороны, как бы фильм ни был плох (и по форме и по содержанию), жюри всегда остерегается давать ему резкую критическую оценку. Это обстоятельство зачастую приводит к тому, что премии на подобных фестивалях не всегда получает лучший фильм.

Мне кажется, что именно по этой причине на мексиканский фестиваль-обозрение попал с других фестивалей ряд плохих, бессодержательных и даже пошлых картин.

Но в Мехико фактически было два жюри. Одно состояло из семи специалистов киноискусства, а другое примерно из пятнадцати тысяч простых, обыкновенных зрителей, страстных любителей кино. И если «первое жюри» всегда сидело на одних и тех же, самых видных местах и зачастую старалось скрыть свое истинное впечатление от фильма, то «второе жюри» бурно, с мексиканским темпераментом выражало свой восторг, когда фильм ему нравился, и разочарованно гудело, свистело, выкрикивало остроты и шутки, если демонстрировался плохой фильм.

Это была прекрасная, объективная аудитория! Тут не могло быть никакой ошибки, никакой подтасовки или оглядки на того, кто стоит за фильмом. Здесь было все начистоту, как в футболе или на гонках. Вполне возможно, если бы на просмотре картины «Летят журавли» 11 октября была не пятнадцатитысячная аудитория, а только небольшое «избранное общество», то пресса Мехико не напечатала бы таких восторженных статей, которые, кстати сказать, появились в газетах только 14 октября вечером, а не утром 12 октября (то есть на другой день после просмотра, как это здесь обычно бывает). Очевидно, кто-то два дня раздумывал и прикидывал, как писать о фильме. Но слух о том, что пятнадцать тысяч зрителей восторженно приветствовали советскую картину, облетел на другой день весь Мехико, и этого уже нельзя было скрыть от читателей.

Об успехе советских фильмов на фестивале писала не только мексиканская пресса. Этот успех отмечало большинство газет Латинской Америки и даже некоторые газеты США. Одна из американских газет, очевидно, раздраженная приемом наших картин и провалом большинства голливудских фильмов, а также теми дружными овациями, какими аудитория приветствовала советских представителей, написала, что «Советы организуют свой успех в Мексике».

На заданный по этому поводу вопрос мексиканских журналистов мне пришлось ответить: «Это слишком большой комплимент моим организационным способностям. Советскую кинематографию, находящуюся от Мексики на расстоянии более десяти тысяч километров, представляю только я один, а Голливуд, до которого отсюда рукой подать, представляют более тридцати человек. Посудите сами...».

●

Несколько слов о том общем впечатлении, какое осталось у меня после просмотра десятков иностранных картин — на фестивале и вне его. Справедливость требует отметить, что некоторые из этих картин были талантливы и, с нашей точки зрения, прогрессивны по своим идейным устремлениям. Это прежде всего, как мне кажется, относится к американской картине «Бегство в кандалах» Стенли Крамера и к японскому фильму «Чистая любовь» Тадаси Имаи.

Как эти два фильма, так и почти все другие, какие мне удалось увидеть, с профессиональной точки зрения сделаны на высоком уровне и по своим тех-

ническим компонентам (звук, цвет, пленка) безукоризненны.

Но о чем большинство этих фильмов? Каково их содержание? Какие проблемы они ставят перед обществом?

Без всякого осуждения они изображают алчность, эгоизм, пьянство, смакуют эротику, всяческие преступления. И хотя над миром нависает угроза войны и жить простому человеку Запада становится все труднее, многие работники киноискусства, даже наиболее талантливые и в недалеком прошлом как будто бы прогрессивные, ничего этого не хотят видеть. Возможно, немалую роль играет здесь зависимость от продюсеров, которые ради коммерческого успеха толкают мастеров кино на создание полупорнографических, упадочных картин, растлевающих зрителя своей пошлостью.

За короткий срок я просмотрел более тридцати картин, созданных в разных странах капиталистического мира, но только в двух японских и одном американском фильме героями были простые люди, принадлежащие к рабочей среде. Во всех же остальных картинах фигурируют в основном спекулянты, гангстеры, торговцы, альфонсы, проститутки и т. п. или же их героями являются потомки аристократии, фабриканты, богатые фермеры, артисты, художники.

Если еще два-три года назад в итальянских и французских фильмах мы часто встречались с рабочими, крестьянами или рядовыми служащими, то сейчас, судя по фильмам, это стало «не модно». А «модно» сейчас делать фильмы такого типа, как «Любовники» французского режиссера Малля.

После просмотра я бегло записал содержание этого фильма. Оно сводится к следующему.

За городом, недалеко от Парижа, живет семья — муж, жена и шестилетняя дочь. Муж — человек занятой—он издатель газеты и дома бывает мало. И жена, чтобы не скучать, заводит себе «благородного любовника», который обладает двумя «положительными качествами»: хорошо ездит верхом и прекрасно играет в поло. Муж ревнует и, не желая отпускать жену в Париж (якобы к подруге), просит пригласить подругу и ее приятеля к ним в гости. Съездив в Париж, чтобы передать приглашение, жена возвращается домой на автомашине. По дороге портится мотор, и дама просит, чтобы ее подвез молодой парень, проезжающий мимо на плохонькой машине. Парень нехотя соглашается и с некоторыми приключениями доставляет даму в ее дом, где остается ужинать и ночевать.

Ночь. Жене что-то не спится. К любовнику, который ночует в доме, она идти боится: двери его комнаты находятся напротив дверей мужа. Тогда, будучи натурой «неспокойной», дама в одном пеньюаре пускается на поиски молодого парня. Они встречаются в саду и долго гуляют по залитым лунным светом аллеям. Возникает любовь... В этом месте диктор дает пояснение: «Любовь с первого взгляда бывает довольно часто...».

Вскоре героиня и парень начинают уже целоваться и довольно энергично обнимать друг друга. Потом они идут по лесу. Берут лодку. Ложатся в нее и, плавая на лодочке по тихому пруду, залитому лунным светом, опять целуются и обнимают друг друга.

Дома жена вместе с новым любовником заходит в комнату своей маленькой дочки. Поправив, как истинно заботливая мать, одеяльце на «нежно обожаемой дочурке», она ведет молодого парня к се-

**«БЕГСТВО В КАНДАЛАХ».** Сидней Пуатье и Тони Кертис в главных ролях



бе в спальню, где они опять долго целуются, раздеваются и ложатся в постель...

На утро, захватив небольшой чемоданчик, жена бросает мужа, прежнего любовника, «обожаемую дочку», подругу и уезжает с молодым парнем к «новой жизни».

Вот, собственно, и все. И этот фильм, проповедующий разврат, получил на венецианском международном фестивале специальный приз жюри. Спрашивается, за что?

Но вернемся к программе фестиваля.

В один из дней демонстрировался фильм итальянского режиссера Карло Лидзани «Китайская стена». В этом широкоэкранном документальном фильме привлекают внимание хороший цвет, интересный монтаж, за что он получил одну из премий на Брюссельском фестивале.

О чем же этот фильм? Естественно, о Китае. Причем о Китае современном. К сожалению, ничего нового — того, что сейчас происходит в народном Китае,— мы в этом фильме не увидели. Это не кинодокумент, а плохо инсценированная «экзотика», увиденная глазами доброжелательного прогрессивного европейца и снятая как бы специально для Европы и Америки.

В фильме есть прекрасные эпизоды ловли рыбы бакланами, охоты на тигров, охоты с соколами. Показан монастырь лам, посвящение в монахи; конечно, не обошлось и без традиционного «танца лам». Есть и эпизод о бедной девушке, насильно выданной замуж за десятилетнего мальчика из богатой семьи. В этом эпизоде, сделанном в чисто игровом плане, есть даже наивно показанные «психологические переживания» бедной девушки. Правда, в конце эпизода режиссер сообщает (в дикторском тексте), что это «последняя девушка», выданная таким образом замуж, а теперь в Китае жизнь у девушек иная...

Но какова жизнь современной китайской молодежи, он так и не показал, если не считать эпизода, где несколько девиц выбирают на кухне ресторана всевозможную еду — трепангов, змей, лягушек, червей — и все это с веселыми улыбками поедают, запивая восьмидесятиградусной рисовой водкой, а потом, выйдя в сад ресторана и неуклюже размахивая веерами, танцуют и поют... Ну, прямо сцена из старомодной оперетты!

Во время беседы после просмотра я спросил Лидзани: а где же новый Китай? Почему вы увидели только празднование Первого мая и то в известной мере как экзотическое зрелище, а не как революционный праздник свободного народа? Он ответил: «Я не мог снимать Китай таким, каким я его видел. Подобный фильм не прошел бы нашу цензуру и не был бы принят в прокат в странах Европы и Америки. Его посчитали бы пропагандой и запретили бы, как запретили и положили на полку полнометражный документальный фильм о Китае одного французского режиссера...».

Почему же правда о многомиллионном народе, перестраивающем по-новому жизнь своей страны, может считаться «пропагандой» и запрещаться? Мне кажется, что только из-за страха перед мощью этого великого народа.

Не в этом ли причина того, что народный Китай до сих пор не пускают в ООН? Что у берегов Китая постоянно рыщут американские эскадры? Наконец, того, что даже Лидзани — прогрессивный режиссер — побоялся снять правдивый документальный фильм о новом, революционном Китае, а сделал картину, напоминающую сладенький сироп? Кстати сказать, американские и европейские прокатчики все равно считают ее «красной пропагандой». И как бы мексиканский зритель ни аплодировал этому фильму, он все же ничего не узнал о том великом Китае, который хорошо знаем и любим мы — советские люди.

Думаю, что нашим документалистам следовало создать совместно с китайскими друзьями такой фильм, который бы глубоко, правдиво и ярко показал всему миру китайский народ и его героический созидательный труд.

Перед фильмом «Китайская стена» был показан короткометражный фильм о Джузеппе Верди, сделанный итальянской «звездой» Сильваной Пампанини. Вернее, не о Верди, а о доме, где он жил, о посуде, чашечках, ложечках, которыми он пользовался, о книгах, которые читал, о кресле, в котором сидел, о кровати, на которой спал, о камине, у которого он грел свои ноги, и о карете, в которой ездил по Италии. Все это, многократно меняя туалеты, демонстрировала с экрана сама Пампанини...

Что это за пошлость! Что за издевательство над памятью великого музыканта, над национальной гордостью итальянского народа, чья музыка вот уже более ста лет восхищает весь мир! Ведь жизнь и творчество Верди были не в чашечках, ложечках и альбомчиках, а в муках творчества, смелом новаторстве и активном участии своей музыкой и своими делами в политической борьбе итальянского народа за освобождение от австрийского владычества.

Несколько слов об американском фильме «Богиня» (режиссер Джон Кромвелл, в главных ролях — Ким Стенли и Ллойд Бриджес). Сюжет фильма таков. Бедная девочка (мать которой, психопатка и весьма легкомысленная женщина) выросла в нищенской среде. Девочка мечтала стать актрисой, стремилась к этому всевозможными путями, меняла для достижения цели и мужей и любовников и, наконец, сделалась «звездой». Но будучи, наслед-

ственной психопаткой и алкоголичкой, она спилась и стала сумасшедшей, хотя знаменитой и богатой...

Фильм этот с треском провалился. Во время просмотра аудитория, особенно в верхних рядах, гудела и свистела. В ответ на реплику героини: «Мое сердце разрывается от горя, я могу лопнуть...»— раздались громкие выкрики: «Лопайся, лопайся поскорей»... А когда из дома героини выносили гроб ее матери, зрители, думая, что умерла сама героиня, стали аплодировать и кричать: «Лопнула! Лопнула!» После просмотра фильма не было ни одного хлопка, а на просьбу конферансье фестиваля приветствовать находящегося в зале американского посла раздались жидкие аплодисменты.

Расскажу вкратце еще об одном американском фильме «Бегство в кандалах», поставленном режиссером Стенли Крамером (в главных ролях снимались Тони Кертис и Сидней Пуатье).

Как я уже говорил, это прогрессивный и в высоком смысле слова человечный фильм. Он рассказывает о бегстве двух каторжников, прикованных друг к другу цепью. Один из них — белый, другой — негр. Причем главное в фильме не «бегство» и не «погоня», а философия героев, выраженная в мыслях и поступках этих связанных друг с другом цепью людей разных рас.

И негру и белому — лет по тридцати. Белый работал механиком в гараже. Негр-фермер имел небольшой клочок земли где-то на севере.

Белый попал в тюрьму за мелкую кражу. Ему надоело нищенское существование, и он что-то украл,— как он говорит, «украл очень мало, поэтому и попался».

«Мне надоело,— заявляет белый,— всю жизнь говорить «спасибо». Я мыл и чинил машины, и, когда мне давали или не давали на чай, я всегда вынужден был говорить «спасибо». Я возненавидел это слово...».

Негр попал в тюрьму за то, что едва не убил человека, который пришел отнимать его исконную землю. «Не знаю, убил бы я его или нет,— говорит негр,— но я так же, как и ты, ненавижу слова «будь вежлив и не раздражайся». Эти слова мне с детства твердил отец. Это мне всегда говорили моя мать, моя жена. Эти слова я говорил сыну, и даже когда после суда меня повели в тюрьму, то жена сказала мне на прощанье: «Будь вежлив, Джон, и не раздражайся».

Красной нитью в картине проходит мысль о том, что человек одинок в этом большом мире и до него никому нет дела.

В деревне, куда беглецы забрели в поисках пищи, их схватили жители поселка и хотели линчевать. Но во время допроса белый заявил, что он не может быть подвергнут линчеванию, так как он — белый. Один из судивших предлагает негру плюнуть в лицо товарищу. Но негр (которого прекрасно играет Сидней Пуатье) плюет в лицо этому «судье». Негра начинают избивать. Беглецов спасает пожилой фермер, сам в прошлом каторжник. Ночью он дает возможность беглецам скрыться. Они долго бегут. Наконец, совершенно изнемогая от усталости, падают. И тут негр бросает упрек своему напарнику: зачем тот сказал, когда их хотели линчевать, что он — белый. «Ты этим хотел один спастись от смерти!» Возникает ссора, происходит драка двух людей, прикованных друг к другу цепью. Появляется мальчик с ружьем, который принимает негра за преступника, а белого за полицейского. С помощью этого мальчика они добираются до какого-то лесного домика, где живет одинокая женщина лет тридцати пяти — мать мальчика. Здесь они освобождаются от цепей.

Ночь. Негр заснул с ружьем мальчика в руках. Он не доверяет этой женщине. А заболевший белый разговаривает с ней. Она жалуется на одиночество. Уже восемь месяцев, как ее бросил муж: «Я живу здесь одна и все время плачу». «Человек всегда одинок,— говорит белый,— и счастье не в этой жизни, а в мечтах. Я четыре года сидел в тюрьме и никогда не плакал, ибо кто плачет, тот уже мертв. А я мечтал, мечтал о том хорошем, что есть на земле и что мне никогда не было доступно, но о чем я слышал, о чем знаю по рассказам, по книгам. Обо всем этом я мечтал и это мне помогало».

Утро. Белый и женщина во дворе у колодца. Она просит беглеца взять ее с собой. «Брось этого негра, если пойдешь с ним дальше, тябе обязательно поймают! У меня есть старое поломанное авто, уедем на нем вместе». Белый бросается к машине. Исправив ее, он заводит мотор.

Негр слышит обрывок их разговора и понимает, что его хотят оставить. О, как гордо, как уничтожающе смотрит он на человека, предавшего его! Женщина рассказывает негру, как ему добраться через болото до железной дороги. Негр берет пакет с едой, приготовленный женщиной, и уходит.

Женщина торопит белого. У нее есть четыреста долларов, они будут жить хорошо. Сын помогает собираться. Но у белого на душе неспокойно. Он не может оторвать взгляда от кандалов, которые сковывали его с товарищем. Женщина говорит, что негр не выдаст их, потому что она указала ему такую дорогу, где он погибнет в болоте. И вот здесь-то белый обнаруживает себя настоящим человеком. Он бросается вслед за товарищем... Женщина не пускает его: он не имеет права уходить, он принадлежит ей! Происходит бурная драматическая сцена. И когда белый, оттолкнув женщину, распахивает дверь, чтобы уйти, мальчик — сын женщины стреляет в него.

Раненный в руку белый бежит за негром. Через некоторое время в дом врывается погоня: шериф, судья, полицейские собаки. Женщина указывает им, куда побежали белый и негр.

Болото. Изнемогая от раны, проваливаясь в топь, белый кричит, зовет, ищет товарища. Негр встречает его спокойно и гордо. «Что тебе надо? Зачем ты пришел?..» Белый рассказывает о коварстве женщины, и они, изнемогая от усталости, бегут по болоту опять вместе, скованные теперь уже не цепью, а большой человеческой дружбой.

Слышен лай собак... Но одновременно слышны и гудки приближающегося поезда... Друзья бросаются к поезду. Влезают на насыпь. Негр помогает белому. Они бегут за поездом. Негру удается вскочить на подножку вагона. Поезд ускоряет ход. Белый никак не может догнать вагон и протягивает раненую руку. Негр хватает ее, но у белого уже совсем нет сил. Он падает. Негр не хочет оставить товарища и прыгает с поезда...

Негр поднимает друга, кладет его к себе на колени. Приближается лай собак. Друзья спокойно закуривают сигареты, и негр начинает петь: «Все равно в этом мире ничего хорошего нет». По этой песне их и находит погоня...

Так кончается этот глубоко человечный и трагический фильм о братстве, побеждающем волчьи законы буржуазного общества. И трудно сказать, какое чувство преобладает в тебе после просмотра — грусть, сострадание или гордость за человека.

●

В дни фестиваля мне удалось побывать на самой большой и самой лучшей мексиканской киностудии «Чурубуско». Признаться, я с большим интересом ехал на эту студию, так как по рассказам некоторых товарищей, побывавших в Мексике, ожидал найти там чудеса архитектуры и новейшей техники. Но то, что я увидел, несколько разочаровало меня. Студия «Чурубуско» расположена на окраине города. У нее довольно обширная и благоустроенная территория. В центре — пальмы, эвкалипты, много красивых цветов. Двенадцать больших павильонов расположены в шести кирпичных корпусах легкой, дешевой кладки. Есть небольшой цех декоративных сооружений, по форме напоминающий длинный хорошо построенный барак. Есть небольшая лаборатория с устаревшими машинами и очень посредственные, плохо оборудованные монтажные комнаты. В павильонах никакой новейшей техники я не заметил. Декорации строятся весьма примитивно, при помощи гвоздей и веревок. Полы в павильонах — цементированные с редкими деревянными прокладками для крепления декораций. Леса для осветителей — обыкновенные доски, подвешенные на веревках. Съемочная и осветительная аппаратура — американского производства, не очень совершенного типа и изрядно амортизированная.

Одним словом, осматривая павильонное хозяйство и технику студии «Чурубуско», я никаких «чудес» не обнаружил и пришел к выводу, что павильоны на «Мосфильме» и техника на наших центральных студиях не только ни в чем не уступают мексиканским, но даже во многом их превосходят. Как видно, капиталистическая система хозяйства не позволяет вкладывать большие средства в техническое оборудование киностудий, в дело, я бы сказал, не совсем верное, подверженное всяким «случайностям». Что это действительно так, подтверждают восемнадцать законсервированных павильонов других киностудий, на воротах которых уже третий год висят замки.

Национальное кинопроизводство Мексики сейчас переживает кризис. Фильмы Голливуда заполняют экраны почти всех крупных кинотеатров. Американским предпринимателям принадлежит семьдесят процентов всего проката Мексики, и только остальные тридцать процентов предоставлены картинам отечественного производства и всех других стран.

Стараясь выдержать конкуренцию, мексиканские продюсеры и Национальный кинобанк сократили сроки производства и выпускают дешевые фильмы с именами «звезд», сделанные наспех и во многом подражающие стандартной продукции Голливуда.

Характерно, что на фестивале в Мехико, который продолжался восемнадцать дней, не было показано ни одного фильма мексиканского производства, хотя бы в порядке информации.

Неужели из восьмидесяти картин, которые Мексика делает ежегодно, не нашлось ни одной, которую можно было бы показать? Ведь еще совсем недавно мексиканские фильмы получали призы и премии почти на каждом международном кинофестивале!

Надо сказать, что многие советские зрители, в том числе и я, были ярыми поклонниками молодого мексиканского киноискусства. Такие фильмы, как «Мария Канделария», «Рио Эскондидо», «Макловия», «Мексиканская девушка» и другие, восхищали советских людей глубиной социальных проблем, подлинной кинематографичностью, своеобразием национального колорита и прекрасной игрой артистов.

Все наши кинематографисты помнят талантливые, высоко романтические фильмы выдающегося кинорежиссера Мексики Эмилио Фернандеса и его соратника по искусству Габриэля Фигероа — одного из лучших операторов мира, считающего себя учеником Эдуарда Тиссэ и Сергея Эйзенштейна. А Долорес дель Рио, Мария Феликс, Педро Армендарис — имена этих талантливых мексиканских арти

**стов,** создавших целую галерею прекрасных образов представителей своего народа, и поныне стоят у нас перед глазами!

К моему большому удовольствию, всех этих талантливых людей мне удалось встретить в одном из павильонов «Чурубуско» на съемке фильма «Кукарача», который ставит Исмаэль Родригес, а снимает Габриэль Фигероа.

— А где же ваш друг — режиссер, с которым вы сделали так много картин?— спросил я у Фигероа.

— Фернандес? Вот он!— рассмеявшись, указал Фигероа на стоявшего вдалеке большого усатого мужчину в широком сомбреро, в куртке, перекрещенной патронными лентами, и с большим пистолетом на поясе.

— Это Фернандес?— изумленно спросил я нашего гида, так как Фигероа в этот момент отошел к аппарату.

— Да, это он!

— Но почему он снимается? Ведь он же режиссер?

— «Индеец» (так зовут здесь Фернандеса) больше не снимает. Он слишком дорогой режиссер для наших продюсеров. Он делает фильм шесть месяцев,— спокойно объяснил мне гид,— а это очень долго. Это сейчас не модно...

В Мексике на тридцать миллионов населения, половина которого неграмотна, имеется две тысячи пятьсот кинотеатров. Большинство из них находится в городах и промышленных центрах, в сельских же местностях кинотеатров крайне мало. В столице на три миллиона жителей приходится сто сорок кинотеатров. Почти все первоэкранные театры — их насчитывается несколько десятков —имеют более полутора тысяч мест. Они хорошо оборудованы, имеют кинозалы с прекрасной проекцией, кондиционированным воздухом и широкими, очень удобными креслами. Стоимость билета в центральных кинотеатрах — четыре песо, в остальных — от одного до трех песо. Чем дешевле билет и хуже кинотеатр, тем длиннее сеансы, на которых часто показываются два, а иногда и три фильма. Продолжительность же сеанса в первоэкранных театрах — от двух с половиной до трех часов.

Как и во всех крупных городах Латинской Америки, в Мехико чрезвычайно большое внимание уделяется предварительной рекламе фильма. Американская компания проката тратит на рекламу очень большие средства. Реклама дается по радио и телевидению (в форме вставных скетчей и песенок, дополняющих основную программу), через газеты, журналы, стенды и т. п. По стилю она обычно выдержана в американском духе. Например, в газетном объявлении об американском фильме «Вампир» (где показывается, как страшный вампир выходит по ночам из могилы и сосет кровь молодых девиц) сказано буквально следующее: «Мальчикам до десяти лет, выдержавшим фильм до конца, будут выданы премии — набор цветных карандашей, сделанных из гроба вампира...».

Католическая церковь, влияние которой в Мексике огромно, тоже занимается своеобразной рекламой. В каждой церкви раз в неделю вывешивается список фильмов, рекомендуемых для посещения. Из советских картин такой «чести» удостоился только фильм «Отелло», который, как мне рассказывали, имел здесь большой успех. Очень успешно прошли на местных экранах также наши фильмы «Дон-Кихот» и «Лебединое озеро».

В день, когда я уезжал из Мехико, в одном из центральных кинотеатров начал демонстрироваться фильм «Летят журавли».

В беседах с рядом представителей мексиканской интеллигенции мне нередко приходилось выслушивать их сетования на то, что Мексику редко посещают советские артисты-гастролеры и наши художественные ансамбли. Мексиканцы в массе своей весьма дружелюбно относятся к Советскому Союзу. В этом я убедился не только на просмотрах наших фильмов, но и во время встреч с местными жителями, перед которыми мне дважды довелось выступать с докладами и отвечать на многие вопросы. Но особенно ярко симпатии мексиканцев к нашей стране были выражены в день национального праздника «Чаррос».

Этот праздник проходил на большом ипподроме, замкнутом с трех сторон многоярусными трибунами. Перед началом праздника в честь делегации был организован торжественный выезд всадников со знаменами стран, представители которых присутствовали на фестивале.

С чувством гордости могу сказать, что появление красного знамени Советского Союза было встречено на трибунах самой длительной и бурной овацией. Знаменосцем советского стяга был широко известный и популярный в стране генерал Луис Моия. Несмотря на преклонный возраст (ему более семидесяти лет), он необычайно ловко сидел на горячем чистокровном коне и, высоко подняв наше знамя, держал его все время одной рукой. Как мне потом рассказывали, генерал Моия по старшинству и по чину сам потребовал себе право везти наше знамя к трибунам.

Все это, как и многое другое, увиденное мной во время бесед и поездок по Мексике, говорит о хорошем, дружественном расположении мексиканского народа к нашей стране, о его большом интересе к нашей науке, культуре и искусству. И мне кажется что для обеих стран были бы полезными и плодотворными более тесные взаимные культурные контакты.




# На китайских киностудиях

Большой скачок—эти два коротких энергичных слова определяют целую эпоху в жизни великого китайского народа, строящего социализм.

Большой скачок—это фантазия для скептиков, это реальная жизнь шестисотпятидесятимиллионного народа. Где бы вы ни были в КНР, о чем бы ни начали говорить, вы непременно в разговоре коснетесь вопроса о большом скачке. Это то, чем сейчас дышит китайский народ, о чем он думает, мечтает. Это политика Коммунистической партии Китая в действии. Все события экономической и общественной жизни страны всеми своими нитями связаны с политикой большого скачка.

Крутой экономический подъем сопровождается культурной революцией. Ликвидируется неграмотность. Наука, литература, театр и кино поставлены на службу народу. Большую роль в свершении культурной революции должна сыграть китайская кинематография.

Молодая кинематография Китайской Народной Республики переживает в настоящее время также период большого скачка. Это выражается и в непосредственном увеличении количества студий, кинотеатров, кинопередвижек, фильмов, количества зрителей и в улучшении качества выпускаемой продукции. Жизнь китайского народа, его трудовые успехи в период, когда «один год равняется двадцати», является основной темой новых картин. Значительно повысился идейно-политический уровень кадров, а вместе с этим усилилась политическая значимость и идеологическая целенаправленность фильмов, выпускаемых киностудиями народного Китая.

Большой скачок кинематографии прежде всего означает: в ближайшие десять лет дать каждой провинции—свою студию, каждому уезду—минимально один кинотеатр, каждой волости—кинопередвижку. По десятилетнему плану развития кинематографии, принятому недавно на состоявшемся в Министерстве культуры совещании, ежегодно будет выпускаться несколько сотен художественных фильмов, значительно увеличится производство документальных, научно-популярных и рисованных фильмов. Уже в прошлом году было создано около 90 художественных и свыше 800 документальных картин. Грандиозные планы развития—это не просто мечта будущего, это дела сегодняшнего дня.

В провинциях Гуандун и Шэнси строятся комплексные студии, в самом ближайшем будущем они должны вступить в строй. Подобные студии проектируются в провинциях Чжэцзян, Аньхой, Фуцзянь, Хубэй, Сычуань, в некоторых автономных областях они должны начать выпуск фильмов в конце 1959 года.

Молодой, быстро растущей кинематографии требуется большое количество квалифицированных кадров. В основном их готовит Пекинский институт кинематографии, в нынешнем году в его стенах будет учиться 300 студентов. Кроме этого при студиях открыты разнообразные курсы по подготовке специалистов в области кино: режиссеров, операторов, киномехаников. Производство основных видов аппаратуры, пленки и других материалов, в которых нуждается кинематография, уже освоено отечественными заводами.

Перед китайской кинематографией стоят грандиозные задачи. На вопрос о том, как в настоящее время творческие коллективы справляются с ними, дают ответ посещения Пекинской и Шанхайской студий.

●

Пекин в свои три тысячи лет выглядит очень молодо, а студия у него, естественно, совсем молодая. Она находится в небольшом здании на одном из перекрестков Северной улицы.

В беседе с нашим корреспондентом товарищ Цзе Мин, заместитель начальника управления кинематографии Народного комитета города Пекина, рассказал о развитии студии, о ее работе, о перспективах на будущее.

Пекинская студия возникла совсем недавно. Ей насчитывается немногим более трех лет. В период становления студии самым тяжелым вопросом было отсутствие квалифицированных кадров, не хватало необходимого оборудования. Директор студии товарищ Вань Ян с группой работников ездил в Советский Союз учиться, перенимать богатый опыт советской кинематографии. Эта поездка положительно отразилась на дальнейшей работе студии. Уже в 1956 году был снят первый фильм «Моление о счастье». Фильм являлся экранизацией популярного произведения Лу Синя о тяжелой доле китайской женщины. Заглавную роль играла известная актриса Бай Ян. В связи с тем, что на студии не было павильонов, почти весь фильм снимался на натуре, на родине великого китайского писателя Лу Синя. Первый успех воодушевил работников студии, и в том же 1956 году на экраны вышли еще три фильма, из них два видовых для широкого экрана: «Воскресенье в Пекине» и «По родине».

До 1957 года на студии работало 540 человек, из них в административном аппарате—24. Включившись во всенародное движение за упорядочение стиля работы, студия сократила число своих работников до 370, а администрацию до 7 человек. Это сокращение нисколько не отразилось на количестве и качестве выпускаемой продукции.

Полгода назад Пекинская студия, ранее находившаяся в ведении управления кинематографии Министерства культуры КНР, была передана управлению кинематографии Народного комитета города Пекина.

Воодушевленные историческими решениями II сессии VIII съезда Коммунистической партии Китая, работники студии пересмотрели свои творческие планы и вместо ранее запланированных 5 фильмов выпустили в прошлом году 12. Однако грандиозные по своей значимости изменения в экономике страны, в общественной жизни приводят к тому, что цифры и планы вчерашнего дня сегодня становятся уже недостаточными. Время и энтузиазм обгоняют их.

В своей работе коллектив студии стремится как можно полней и ярче отразить те коренные изменения, которые ежедневно происходят в жизни китайского народа. Основной темой, раскрываемой в большинстве фильмов, является тема героического труда рабочих и крестьян. Ряд картин посвящен идеологической борьбе, борьбе за трудовое перевоспитание интеллигенции, борьбе за перевоспитание национальной буржуазии.

Значительной вехой в развитии китайской кинематографии было создание в прошлом году фильма «Мечта, воплощенная в жизнь» (автор сценария—Тянь Хань, соавтор и режиссер—Цзинь Шань). Фильм рассказывает о строительстве Шисаньлинского водохранилища.

Шисаньлин, что дословно означает 13 могил,—это целый район, который находится недалеко от Пекина. Известен он тем, что здесь расположены 13 могил китайских императоров. Много легенд и преданий сложено о народных умельцах, построивших эти изумительные по красоте сооружения, воплотившие в себе национальные черты китайской архитектуры. Безвестные творцы их погибли от рук императорских палачей, унеся с собой секреты каждой гробницы. Все дело в том, что наземные сооружения—это лишь памятники, сами гробницы находятся в подземных дворцах, расположенных в холмах, примыкающих к этим памятникам. Многолетние поиски этих гробниц недавно увенчались успехом, был раскрыт секрет одной из них. Из подземного дворца были извлечены несметные богатства, которыми император запасся для жития в загробном мире и из-за которых были казнены тысячи людей. Император боялся алчности своих высших сановников, боялся, что они разграбят гробницу после его смерти.

Другим бедствием для этого района были губительные разливы рек, несшие с собой неурожаи, страдания и голодную смерть.

В первой части фильма «Мечта, воплощенная в жизнь» фантазия автора переносит нас в эти далекие времена, в эпоху средневековья. 400 лет тому назад по прихоти императора тысячи крестьян сгоняются на строительство гробницы, многие из них гибнут от голода, от тяжелой, изнурительной работы. Приказы императора и его чиновников как стихийные бедствия обрушиваются на головы обездоленных людей. Силы народа и его богатства идут на строительство гробницы, вместо того чтобы их использовать на защиту полей от наводнений.

Но вот объектив переносит нас через столетия—в Шисаньлин 1958 года, Шисаньлин периода большого скачка. Народ, освобожденный от гнета эксплуататоров, осуществляет свою вековую мечту. Народное правительство принимает решение о строительстве в районе Шисаньлина плотины и создании водохранилища. Велик трудовой порыв народа. Стройка объявлена всенародной. Жители Пекина, рабочие, служащие, студенты посылают своих лучших представителей для участия в строительстве. Плотина была построена за 160 дней вместо трех лет по плану. В фильме сняты подлинные эпизоды этого замечательного строительства. Творческий коллектив, снимавший эту картину, принимал активное участие в строительстве.

Заключительная, третья часть этого фильма повествует о будущем. 1978 год. Район Шисаньлина

превращен в громадный парк отдыха для трудящихся, строителей коммунистического общества.

Темпы строительства отразились и на темпах создания фильма: он был снят за 38 дней, причем фактически было затрачено 29 дней, так как 9 дней шел дождь. Этот фильм—подарок студии к девятой годовщине провозглашения Китайской Народной Республики.

По своей тематике картины Пекинской студии, вышедшие на экраны в прошлом году, очень разнообразны. Здесь и фильм «В гости к родственнику»—о чутком и внимательном отношении к людям; фильм «Весенний змей»—о детской дружбе; «Шанхайская девушка»—о судьбе молодой девушки в новом Китае; большое воспитательное значение имеют фильмы «Перелом в жизни» и «Частный магазин Лин».

Кинокартина «Перелом в жизни» рассказывает о трудовом перевоспитании интеллигента—выпускника медицинского института Фань Цзин-чжана, направленного работать на фабрику. Рабочий коллектив помогает ему освободиться от высокомерия, зазнайства. Трудовой энтузиазм рабочих вдохновляет его на настоящую работу. Роль молодого специалиста Фань Цзин-чжана талантливо сыграл актер Ю Ян.

Перед режиссером Шуй Хуа, известным советскому зрителю по фильму «Седая девушка», при создании фильма «Частный магазин Лин» стояла ответственная и трудная задача. Правые элементы, развившие бурную деятельность в период борьбы за упорядочение стиля работы, полностью отрицали успехи, достигнутые китайским народом после освобождения, отрицали улучшения в общественном положении и жизни национальной буржуазии, искажали политику Коммунистической партии в отношении частников и торговцев. Необходимо было дать решительный отпор этим лживым, провокационным измышлениям правых элементов, игравшим на руку реакционерам всех мастей. Режиссер Шуй Хуа прекрасно справился с трудной миссией, он преподал фальсификаторам наглядный урок истории. В фильме «Частный магазин Лин» повествуется о событиях, происходящих в 1932 году; с большим мастерством автор рисует картину трагедии частников, мелких торговцев, влачащих жалкое существование под пятой империалистических магнатов и компрадорской буржуазии, живущих в постоянном страхе разорения и нищеты. Удачно использованное сравнение прошлого с настоящим ярко подчеркивает те преимущества, которые получила национальная буржуазия после освобождения. Эта картина сыграла свою активную положительную роль в борьбе против идеологии правых элементов, в деле перевоспитания национальной буржуазии. Автор рассказа, по которому снималась эта картина,—известный китайский писатель Мао Дунь, сценарий для кино написан им совместно с драматургом Ся Янем.

Естественно, что не все события и новые явления, происходящие в жизни китайского народа, находят свое отражение в художественных картинах. На помощь художественной кинематографии приходит острый, наблюдательный глаз кинооператора-документалиста. В 1958 году Пекинская студия выпустила на экраны 5 документальных фильмов, затрагивающих актуальные темы современности. О самоотверженном труде членов кооператива Цзиньша, расположенного в районе Фуцзянского фронта, о помощи, которую они оказывают Народно-освободительной армии, повествует фильм «Героический Цзиньша». Авторы фильма «Вечерний университет Чжайцюань» знакомят зрителя с опытом подготовки кадров специалистов для всех отраслей хозяйства в вечернем университете, открытом при народной коммуне в провинции Шаньдун.

Интересна история создания документального фильма «Красное знамя водного района». Во время общенародной кампании трудового воспитания интеллигенции ряд работников Министерства культуры и Пекинской студии был направлен в сельскохозяйственный район провинции Цзянсу, расположенный в бассейне реки Янцзы. Кадровые работники становятся рядовыми крестьянами. Тяжело было в первое время. Крестьянский труд, казавшийся таким бесхитростным, не сразу поддавался освоению. Члены кооператива оказались чуткими и внимательными учителями. Совместная работа многому научила кадровых работников. Потом пришли и первые успехи: вместе с членами кооператива бывшие кадровые работники добиваются высокого урожая риса на вновь орошенных землях. Не забывают они и своей старой специальности. В свободное время бывшие сотрудники Пекинской студии сняли фильм о своей новой жизни, о своих трудовых успехах, о сочетании труда физического с трудом умственным; с большой любовью и теплотой они отзываются о своих учителях—членах кооператива.

Интересен по содержанию и другой документальный фильм «Весенний ветер на улицах Пекина»—рассказ о жизни улицы Эрлунлу Западного района города. Свежий весенний ветер ворвался на эту тихую улицу, похожую на сотни других, ничем не примечательных улиц. Но этот ветер принес с собой веяния новой жизни, он меняет облик улицы, он всколыхнул привычную жизнь ее обитателей.

Жители улицы Эрлунлу, ставшие ее подлинными хозяевами, борются за чистоту мостовой, тротуаров и дворов; борются за чистоту отношений между

людьми, между соседями. Теплую улыбку вызывают кадры, рассказывающие об активной борьбе жителей улицы против четырех зол: мух, комаров, воробьев и крыс. По инициативе жителей на улице открывается общественная столовая, швейная мастерская, ясли, детский сад. Женщины освобождаются от тяжелого труда домашней хозяйки и включаются в общественно-полезный труд.

Борьба за перевоспитание людей, за создание новых отношений между людьми по принципу «один за всех и все за одного»—вот что пронизывает все кадры этого интересного фильма. Этот фильм тоже является подарком студии к девятой годовщине КНР. Снят он в рекордно короткие сроки: написание сценария и его постановка заняли всего лишь 30 дней.

Чем сейчас занимается Пекинская студия и каковы ее планы на ближайшее будущее? Режиссер Чен Гэн снимает по сценарию Чен Ци-туна широкоэкранный цветной фильм: «Да здравствует Красная Армия!»—о великом походе через весь Китай в северо-восточные районы. Скоро зрители увидят на экранах фильм «Один день и одна ночь»—о трудовых успехах населения одного из районов провинции Шаньси, о скромном, умном организаторе, секретаре уездного комитета Коммунистической партии. Кроме этого закончены фильмы: «Люди гор» и «Преодолевая преграды», первый—о строителях железной дороги, второй—о героических буднях летчиков гражданской авиации, прокладывающих трассы в отдаленные районы Тибета.

Первые успехи китайского народа, достигнутые в период большого скачка, найдут свое отражение в готовящихся к съемкам фильмах: «Песня о богатом урожае» и «Сталь идет».

В ответ на призыв Коммунистической партии Китая: «Смелее мечтать, смелее высказываться, смелее действовать»—работники Пекинской студии развернули кампанию за крутой подъем кинематографии под лозунгом: «В ближайшие 10 лет достичь в области кино передового мирового уровня!» Было выдвинуто свыше 200 рационализаторских предложений, многие из них уже претворены в жизнь. Сотрудники студии усовершенствовали метод проявления цветной пленки, создали новый звукозаписывающий аппарат, ручной подъемный кран-мостик для съемок, машину для очистки старых декораций. Не были забыты и артисты, для их удобства изготовлены передвижные вешалки. В целях экономии денежных средств изменен порядок финансирования съемок; введены так называемые плановые книжки, по которым, согласно плану съемок, в определенные периоды времени отпускаются строго определенные суммы денег. Это усилило контроль за расходованием средств.

В нынешнем году жители Пекина получат большой подарок. Пекинская студия переедет в новое помещение, находящееся за городом. Киногородок, строящийся недалеко от Пекина, будет иметь три больших павильона и ряд подсобных помещений; проектная мощность его—45 фильмов в год.

В заключение беседы товарищ Цзе Мин на вопрос: «Какие трудности испытывает студия сейчас?»—смущенно улыбнулся и ответил: «Мы еще молоды, и трудностей у нас много; например, трудности со строительными материалами». Ответ прозвучал несколько неожиданно, но, вдумавшись в эти слова, каждый придет к убеждению, что действительно в стране, где строится социалистическое общество, где заново создаются целые отрасли промышленности, в стране небывалого трудового подъема вполне естественно возникают трудности со строительными материалами, а желание поскорее закончить строительство киногородка у работников студии велико.

Большие трудности испытывает студия и со сценариями. Крутой подъем кинематографии требует большого количества новых полноценных сценариев, а их недостаточно. Трудно в период большого скачка идти в ногу с жизнью, это требует максимума напряжения всех творческих сил и энтузиазма.

Творческий коллектив студии изыскивает новые пути.

Событием в этих исканиях явилось создание фильма «Мечта, воплощенная в жизнь». Сама жизнь писала сценарий для этого фильма, сам народ играл в нем главную роль.

Творческий коллектив Пекинской студии, в котором трудятся большие мастера кино, такие, как Шуй Хуа, Юань Цзе, Сюй Кэ, Чень Инь, полон решимости справиться с грандиозными задачами, поставленными перед ним Коммунистической партией Китая.

●

Шанхай—самый большой город в Китае—просыпается очень рано. Перезвон трамваев, резкие гудки автомобилей, звонки регулировщиков заполняют город звуками, им наперебой вторят на разные лады велосипедисты, мощными потоками движущиеся по улицам: люди спешат на работу. Бодрые звуки спортивных маршей разносятся из репродукторов. На плоской крыше фабрики рабочие делают утреннюю зарядку. Начинается трудовой день большого города. Каждый день вносит изменения в его облик: исчезают старые шанхайские трущобы, на их месте возникают прекрасные парки и бульвары, растут рабочие поселки—районы со своими дворцами культуры, школами, детскими

садами, яслями. Трудящиеся Шанхая своими руками перестраивают жизнь, отдавая этому делу весь свой энтузиазм, энергию и трудолюбие.

Рано начинает свой трудовой день и коллектив Шанхайской киностудии. Ему предстоит напряженная творческая работа: 51 художественную картину создала студия в 1958 году (против 17 в 1957) и кроме этого около 100 документальных и научно-популярных фильмов и 45 мультипликационных. Это и есть большой скачок китайской кинематографии.

С какой гордостью и в то же время просто и скромно рассказывал о планах Шанхайской студии ее директор товарищ Цюй Бай-инь, пожилой, но по-юношески энергичный человек! Цюй Бай-инь—страстный энтузиаст своего дела, он руководит студией с момента освобождения Шанхая от гоминдановцев. В кинематографию он пришел из драматического театра, где был режиссером.

Большим событием в развитии кинематографии в Шанхае было объединение в апреле 1957 года семи отдельных небольших студий в одну Шанхайскую кинокомпанию. Таким образом, сейчас в Шанхайскую комплексную студию входят три филиала по производству художественных и документальных фильмов, студия мультипликационных фильмов, студия научно-популярных фильмов, студия, занимающаяся дублированием, и фабрика для проявления и печатания фильмов.

Кроме того, студия имеет свой оркестр и драматический театр. Киностудия имеет солидную материальную базу, она располагает семью большими павильонами для съемок: самый маленький из них—площадью 500 квадратных метров, самый большой—864 квадратных метра. Общая площадь студии вместе со служебными зданиями составляет 113 тысяч квадратных метров. Несмотря на значительную мощность павильонов основным местом съемок является натура; большая часть картин снимается не в павильонах, а на натуре.

Значительное увеличение количества картин, выпускаемых студией, ставит перед операторами трудные задачи. Жизнь ломает старые нормы и выдвигает новые. Твердых норм нет, их дорабатывает и уточняет творческий подъем и энтузиазм работников студии. Вместо 35—40 метров пленки в день по старым нормам в среднем каждый оператор снимает сейчас 200 метров, а некоторые довели этот уровень до 350 метров.

Каждый день приносит народу Китая что-то новое: появился первый отечественный автомобиль, трактор, самолет; создаются народные коммуны, члены коммун, и мужчины и женщины,—все заняты производительным трудом, дети помещаются в сады и ясли, для стариков-инвалидов при коммунах создаются «дома счастья», в коммунах открываются бесплатные общественные столовые, коммунары бесплатно получают одежду. Труд каждого—общий труд. А какие урожаи риса получают крестьяне! Этого добиваются коммунары, вводя передовые методы обработки почвы, глубокую вспашку до двух метров и тщательную подкормку растений минеральными удобрениями.

Сочетание умственного труда с физическим в институтах, политехническое образование в школах, посылка интеллигенции городов в села для трудового воспитания; создание смешанных государственно-частных предприятий, на которых порой частник становится к станку и в процессе труда меняет свою идеологию,—трудно найти какую-либо отрасль или область, которой не коснулись бы глубинные преобразования. Все эти преобразования проходят при массовой поддержке всего трудового народа.

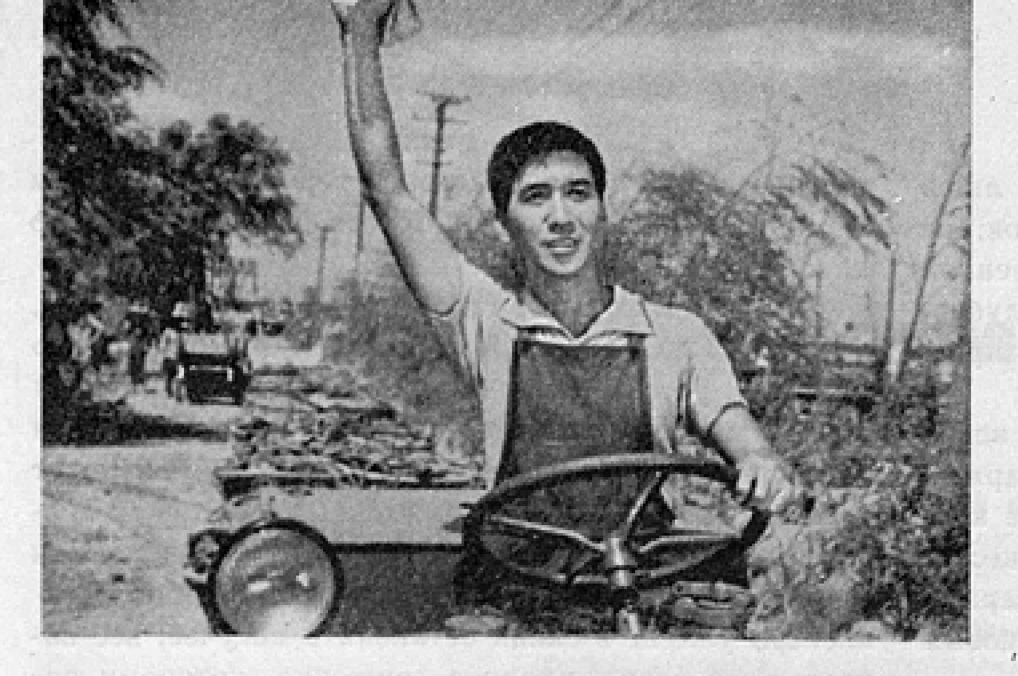
Кипучая творческая инициатива масс нашла свое яркое отражение в появлении «Дацзыбао»—газеты больших иероглифов. На небольших листках бумаги, на старых газетах рабочие, служащие, члены коммун, студенты, торговцы пишут большими иероглифами свои критические замечания, предложения по улучшению работы, излагают свое мнение по любому вопросу. Стены цехов, студенческих общежитий, магазинов заклеены этими небольшими листками с большими иероглифами, с большими мыслями и чаяниями людей, активно борющихся за преобразование общества.

Наглядная агитация, распространение передового опыта, пропаганда социалистических принципов общественной жизни, воспитание в людях новых качеств: товарищества, взаимной помощи, борьба за новую социалистическую культуру—все это сегодняшние и завтрашние дела китайской кинематографии.

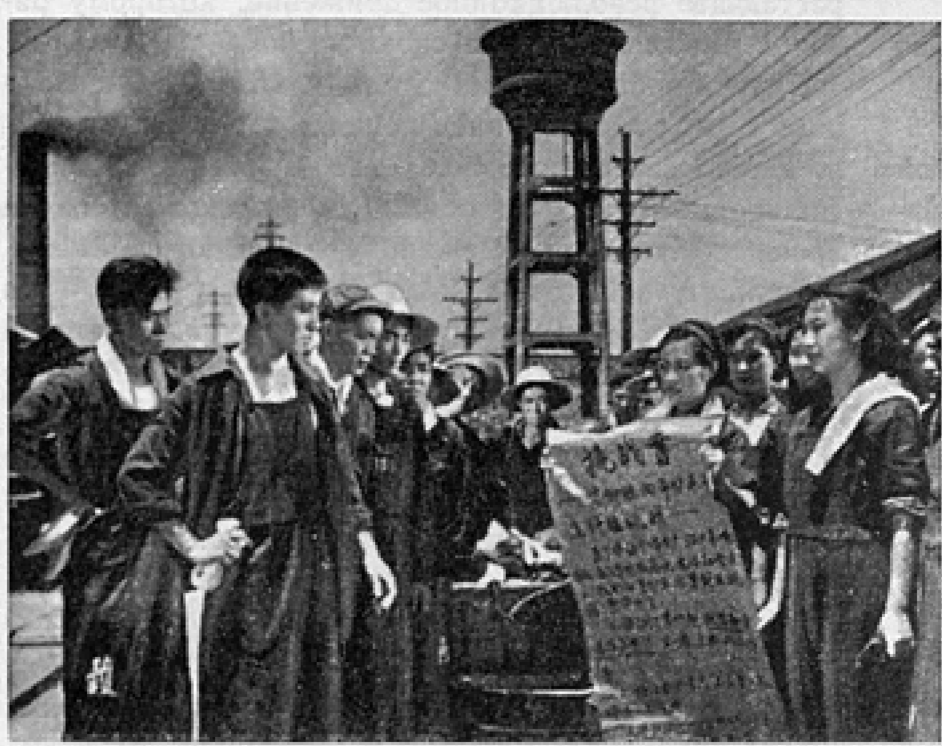
Да, велика ответственность художников, которые по долгу и призванию своему должны увековечить в произведениях искусства эту эпоху в жизни великого народа. Новых больших полотен ждут от мастеров экрана не только китайские зрители.

Большую помощь коллективу студии оказывают рабочие Шанхая. Эта помощь выражается по-разному: судостроители Цзянаньской верфи за 17 суток построили судно грузоподъемностью 5 тысяч тонн. 17 суток захватывающего труда—это ли не материал для большого кинематографического полотна? Не нужно декораций—их заменяют цехи; в фильме должны быть герои—их здесь целый коллектив. Нужны актеры? Вот они—эти люди в синих рабочих блузах, стоящие у станков, работающие на стапелях. И вот на экраны Шанхая выходит фильм «Девятый вал».

Укрепление тесных связей с трудящимися помогает преодолевать многие трудности. Например,









«СТАЛЬНОЙ ЧЕЛОВЕК И ЖЕЛЕЗНАЯ ЛОШАДЬ»

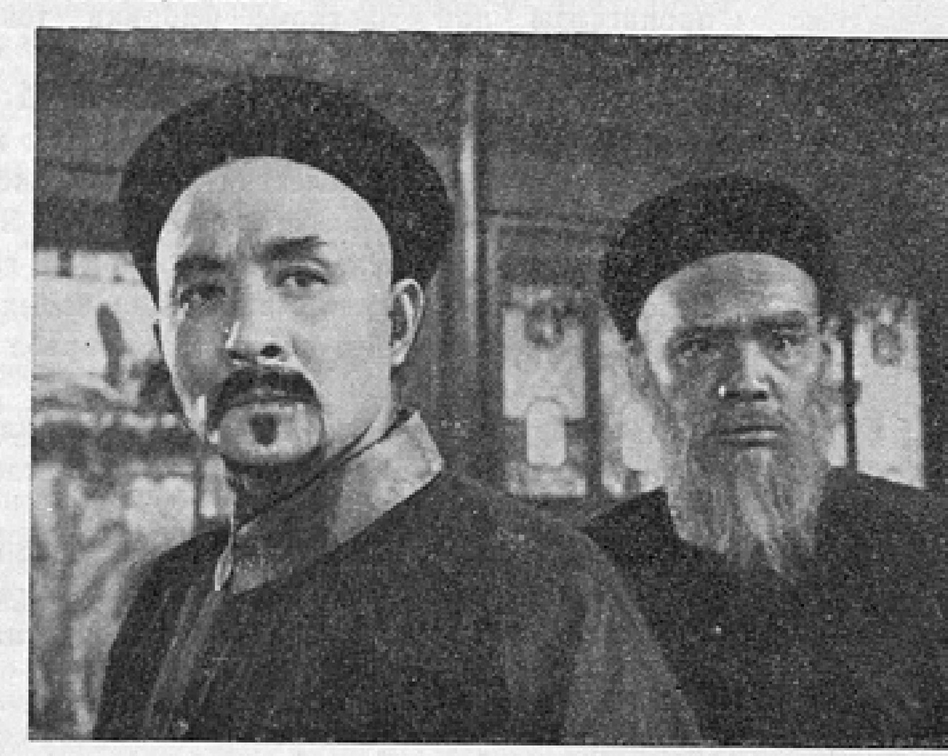
«ПЛАМЯ ГОРИТ ЗА ТЮРЕМНОЙ РЕШЕТКОЙ»



«ХУАН БАО-МО»

«ЛИНЬ ЦЗЕ-СЮЙ»





Кадры из новых фильмов Шанхайской киностудии

драматический театр студии имеет всего лишь 140 актеров, а снять нужно более 50 фильмов; на помощь приходят коллективы художественной самодеятельности заводов, рабочих дворцов и клубов, которые посылают своих самых одаренных представителей для участия в съемках.

Другой пример. Студия в настоящее время испытывает острый недостаток полноценных сценариев, и снова на помощь приходят рабочие и целые коллективы заводов и фабрик; в тесном содружестве с профессиональными драматургами и режиссерами они принимают активное участие в создании новых фильмов.

На экранах Шанхая и других городов недавно демонстрировался новый художественный фильм «Хуан Бао-мо». Он сразу завоевал признание публики, покорил зрителей своей простой жизненной правдой, глубочайшим реализмом. Это бесхитростный рассказ о трудовых буднях текстильной фабрики, о том, как борются текстильщики за крутой подъем выпуска продукции. В центре фильма—образ героини труда Хуан Бао-мо. Шанхайские любители кино были удивлены, не найдя среди исполнителей ни одной знакомой фамилии, ни одной «кинозвезды», хотя актеры, снимавшиеся в фильме, живут и работают в Шанхае. Загадка объясняется просто: «актеры» работают на текстильной фабрике, а этот фильм был их первой творческой пробой. Роль Хуан Бао-мо играла сама героиня труда. Картина эта была создана в очень короткие сроки в тесном сотрудничестве коллектива студии с рабочими и работницами Шанхайской текстильной фабрики. Сценарий был написан в течение месяца профессиональным писателем Е Мином совместно с начальником отдела пропаганды при парткоме фабрики товарищем Чэнь Фу. Режиссер фильма—Се Цзинь.

Одним из лучших фильмов Шанхайской студии, выпущенных в прошлом году, признана картина «Стальной человек и железная лошадь», поставленная по сценарию рабочего писателя Фэй Ли-вэня. Героем его является простой рабочий-грузчик. Основная идея—процесс становления новых трудовых взаимоотношений в коллективе, борьба за внедрение новых, передовых методов труда.

Режиссер Лу Жэнь, снимавший этот фильм, поставил своеобразный рекорд: фильм был сделан за 20 дней.

В своей творческой деятельности ведущие мастера Шанхайской студии часто обращаются и к прошлому: к истории борьбы китайского народа против империалистического ига, к истории героической борьбы Коммунистической партии Китая за дело рабочего класса.

Фильм «Пламя горит за тюремной решеткой», поставленный режиссером Ван Вэй-и по сценарию Кэ Ланя, рассказывает о тяжелых днях подпольной борьбы коммунистов. Ни тюрьмы, ни мучения, ни издевательства чанкайшистских палачей не могут сломить железной воли пламенных борцов за рабочее дело. Герой фильма рабочий-коммунист Чжан Шао-хуа гибнет в гоминдановском застенке, но реакционеры уже не в силах остановить могучее, все нарастающее революционное движение, которому рабочий Чжан отдал всю свою жизнь

Другой исторический фильм «Линь Цзе-сюй» повествует о более раннем периоде борьбы китайского народа за свое освобождение. События, происходящие в фильме, относятся к сороковым годам прошлого столетия, к периоду опиумной войны.

Фильмы, о которых было рассказано выше,—это лучшие, по мнению директора студии товарища Цюй Бай-иня, из всех созданных в 1958 году. Кроме них большой популярностью пользуются еще несколько картин—такие, как «Новая жизнь старого солдата», цветной широкоэкранный фильм о старом кадровом офицере, которого партия посылает в госхоз для организации снабжения армии продовольствием; «Вы догоните, я догоню»—о социалистическом соревновании в деревне; «Озеро лежащего дракона»—о жизни членов кооператива горного района и ряд других фильмов.

Этот перечень картин дает яркое представление о богатстве тематики, о разнообразии проблем, решаемых коллективом Шанхайской студии. Для всех ее картин, неодинаковых по форме и содержанию, характерна главная черта—они жизненно правдивы. Красной нитью через все фильмы проходит идея борьбы за создание нового общества, главным героем их является народ-строитель.

В заключение беседы товарищ Цюй Бай-инь сказал, что творческий коллектив Шанхайской киностудии сделает все возможное для того, чтобы не остаться в долгу перед Коммунистической партией, перед народом, доверившими ему большое и важное дело.

«Мы стараемся перенять большой опыт советской кинематографии; мысль о том, что сегодня Советского Союза—это наше завтра, вдохновляет нас, помогает нам жить и работать».

**Ю. САВОСТЬЯНОВ**

# Встреча с Зервосом

*Недавно в Москве гостил известный греческий режиссер Иоргос Зервос, прибывший в Советский Союз по приглашению Министерства культуры СССР. Зервос — постановщик знакомого советскому зрителю фильма «Дети Эллады». Редакция обратилась к Зервосу с рядом вопросов, касающихся современного состояния греческой кинематографии. Вот что он сообщил нашему корреспонденту.*

В последнее время Греция производит 45—50 картин в год. Для сравнительно небольшой страны, насчитывающей восемь с половиной миллионов человек населения, это значительная цифра. В подавляющем большинстве греческие фильмы являют собой произведения довольно низкого уровня, рассчитанные главным образом на так называемый «кассовый» успех у зрителя. Однако из года в год выпуск подобных картин падает, уступая место фильмам более высокого идейного и художественного уровня. И надо сказать, что эти картины приносят фирмам доход не меньший, чем «чисто коммерческие» фильмы. Возрос интерес зрителя к настоящему искусству, более близкому и понятному ему, полнее отвечающему на его запросы. Это укрепляет нашу веру в будущее греческого кино.

У нас немало самых различных кинофирм и студий. Однако в последнее время, в связи с общим повышением художественного уровня картин, ведущими становятся фирмы «Анзервос», совладельцем которой являюсь я, и «Финос». Мы стараемся привлекать лучших режиссеров. Некоторые из них известны советским зрителям,—например, Иоргос Дзавеллас, постановщик фильма «Фальшивая монета», Михаил Какоянис, постановщик «Девушки в черном». Это наши лучшие отечественные имена. К ним я отнесу и Алекоса Сакелариоса, поставившего фильм «Шарманка, бедность и честолюбие».

Греческая прогрессивная кинематография еще очень молода. Родившись несколько позже, чем в некоторых других странах Запада, она ощутила на себе влияние более развитых форм киноискусства этих стран. Тем не менее мы стараемся определить свой национальный путь в киноискусстве, стремимся избегать подражания. Сейчас можно уже с уверенностью сказать, что греческая художественная кинематография сумела утвердиться в мировом кино, создав свой оригинальный стиль, найдя свою национальную специфику.

Избрав реализм нашим ведущим направлением мы ощущаем на себе благотворное влияние современного прогрессивного киноискусства Италии. В то же время греческий неореализм имеет свои отличительные черты. Как правильно отмечают некоторые кинокритики, мы, создавая фильмы, стремимся несколько смягчить жизненные контрасты. Но это не означает смазывания главного конфликта и касается лишь некоторых деталей. Приведу такой простой пример. Я вхожу в дом бедного рыбака и, наблюдая обстановку и жизнь людей, вижу там немало и хорошего и дурного. Однако в фильме я показываю больше хорошего. Я знаю, как много в жизни горького, как много неудовлетворенных и разочарованных. Но люди борются за лучшее будущее. Помогая этой борьбе художественными средствами, мы не боимся показать обнаженно любую острую проблему. Но зачем мне при этом показывать отбросы в углу комнаты? Избегая натуралистических деталей, мы ни в коем случае не уходим от реальности.

Сейчас идет немало споров о будущем неореализма. Лично я уверен, что кинематография многих стран пойдет по пути неореализма, внося в негс свое национальное своеобразие. Произведения, созданные на основе этого метода, высокохудожественны, и в то же время они способны ярко и верно отражать интересы отдельного человека и общественные проблемы. Во время кинофестиваля в Ирландии я говорил на эту тему с моим большим другом итальянским режиссером Де Сика. «Дорога трудна,— сказал он,— но наше искусство победит».

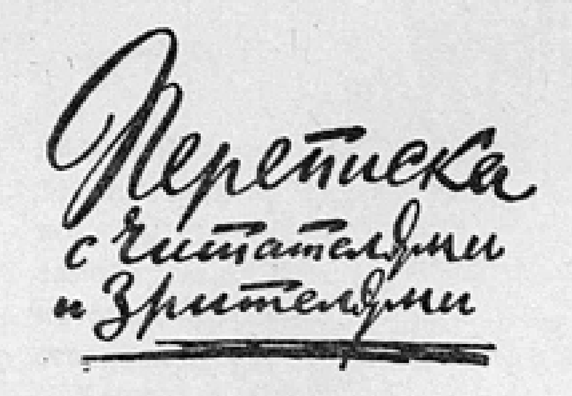
**Используете ли вы в ваших фильмах артистов-непрофессионалов?**

Мы иногда берем людей из народа. Но, к сожалению, нам это не всегда позволяют средства. С непрофессионалом режиссеру и оператору приходится много работать. На практике это выражается в большом числе дублей (до пятнадцати — двадцати пяти). Это значительно удорожает фильм и вызывает протест со стороны фирмы. Мне кажется, что у нас достаточно способных профессиональных актеров. Между прочим, лучшая из них — известная советскому зрителю Элли Ламбети.

**Расскажите о вашем собственном творчестве**

В основе моего творчества лежит убеждение, что миссия художника — указывать средствами искусства новые пути, ставить и решать волнующие людей общественные проблемы. Ввиду важности этой миссии, особое значение приобретает принципиальность художника, его ясное общественное кредо. Мое кредо выражают созданные мною фильмы. Их успех или неуспех означает успех или неуспех моих творческих и общественных концепций. Судят зрители.

Последняя картина, поставленная мною и вышедшая недавно на экраны, называется «Залив страстей». Она рассказывает о борьбе рыбаков с местным рыботорговцем. Эта тема сейчас весьма актуальна в Греции. Побеждают бедняки. Я верю в такой исход.




# Почему же роль оказалась бесцветной?

Дорогая редакция!

На днях мы провели устный выпуск журнала «Искусство кино». Это была живая беседа о фильмах и их создателях, о сценариях, о критических статьях, помещенных в Вашем журнале. С особым увлечением обсуждался № 9 журнала за прошлый год. Мы незаметно оказались как бы участниками той интересной беседы актеров «за круглым столом», которую организовала редакция. Если для нас, рядовых зрителей, эта беседа была полезной, то насколько нужнее она и полезнее актерам и режиссерам!

Очень многим читателям пришлись по душе выступления Л. Свердлина, Л. Сухаревской, О. Жизневой и других. Однако мы не поняли выступление актрисы Т. Конюховой. В своем выступлении она сказала, что не сыграла в кино ни одной подходящей для нее роли. Она выразилась так: «...какие-то безликие Даши, Сони, Маши — все одно и то же...». Она сказала также, что сыграла несколько ролей в плохих фильмах. Это, на наш взгляд, не только несправедливо, но и бестактно. И не здесь ли начинаются высокомерие и зазнайство молодых актеров? Что значит «безликие Даши... Маши?..». Ведь это ее современницы, это советские девушки: служащие или рабочие, колхозницы или учащиеся, и создать их хорошие, незабываемые образы — это в первую очередь задача актрисы. При чем же здесь сценаристы, которые, по мнению Т. Конюховой, должны писать такие роли, каких еще никто никогда не играл, то есть новые роли. Кстати, образ Даши в фильме «Олеко Дундич» получился замечательным. Конечно, в том, что у актрисы Н. Ивановой («Весна на Заречной улице», «Киевлянка») так хороши и искренни обе роли, есть большая заслуга режиссера, но не меньше здесь настоящего творчества, упорного труда актрисы.

Об Изольде Извицкой Т. Конюхова говорит, что, хорошо снявшись в картине «Сорок первый», она снялась после этого в нескольких плохих фильмах, а теперь ее же режиссеры упрекают в том, что «она всюду одна и та же». Нам кажется, что если актриса одинакова в разных ролях, значит, в этом ее вина.

Мы будем рады, если Т. Конюхова ответит нам.

С уважением,

по поручению товарищей

Н. БЕЛИК

Уважаемый товарищ Белик!

Ваше письмо предоставляет мне возможность продолжить начатый «за круглым столом» разговор и снова поговорить о том, что волнует и не может не волновать меня сегодня.

Когда здание готово, вряд ли кто-нибудь думает о его фундаменте, а ведь прочность здания зависит именно от этого.

Так вот — фундаментом фильма является сценарий, написанный драматургом. Сценарий переходит в руки режиссера — постановщика фильма, который вместе с оператором, художниками по декорациям, гриму, костюмам и т. д. детально по съемочным объектам его разрабатывает. И когда уже вся подготовительная работа идет к концу, получает приглашение попробовать свои способности, свою пригодность в той или иной роли актер. Так что, тов. Белик, никогда актер (за очень редкими исключениями) не бывает постановщиком фильма и не пишет себе роли. Он является толкователем роли, которая предложена ему режиссером.

Да, конечно, перед актером встает ответственная задача — создать образ, то есть, сделать его убедительным, жизненным, искренним, как Вы выразились, — хорошим и незабываемым. И для этого нужно как можно глубже проникнуть в мир чувств и мыслей героя.

А всегда ли сценарий дает актеру такую возможность?

Вот в 1954 году мне предложили сыграть роль Кати Головань в фильме «Доброе утро» (сценарий Л. Малюгина, режиссер А. Фролов).

В фильме речь идет о любви, о дружбе, о радости, которую испытывает человек, найдя свое место в коллективе, о борьбе с тем, что мешает строительству новой жизни, нового общества. Я действительно мечтала о роли такого рода. Я полюбила Катю, как самого родного, близкого человека. Работала я над этой ролью самозабвенно. И когда фильм вышел на экран, ко мне пришла масса писем. Я была счастлива: моя Катя стала любима. Она понятна в своей бесхитростной простоте и душевности. Значит, моя Катя может стать незабываемой — так я думала.

Прошло три года. Часто при встречах меня спрашивают:

— А в каких фильмах вы участвовали?

— Вот в фильме «Доброе утро».

— А... «Шуруй, вкалывай, лады...» (это словечки бюрократа, отрицательного типа).

— Постойте, постойте... Нет, я играла там Катю, шофера, ну помните?

— А, шофера...

А по глазам я вижу—нет, не помнит Катю зритель, забыл.

Как же это? Почему так случилось?

И я стала анализировать образ Кати. Ну милая, ну хорошая, простая... А дальше, дальше что? Где же дерзание, полет мысли, целеустремленность, ритм сегодняшней жизни?

Этого нет в роли.

Вспомните! Робкая, нежная девушка, на плечи которой сваливаются одна за другой неудачи (в любви, по службе), совершенно незаметно для всех уходит с работы. Изменилось что-нибудь в жизни этого коллектива с ее уходом? Нет, ничего не изменилось.

Приехала она на другое место. И стала бесконечно сидеть в машине, ожидая беспокойного своего начальника, бюрократа. «Но,— подумал, очевидно, сценарист,— когда-то ведь должна же положительная героиня действовать?» И вот он дает ей в руки довольно невыразительное письмо, направленное против начальника-бюрократа, которое, словно по мановению волшебной палочки, все сразу вокруг меняет. Она (Катя) становится бригадиром великовозрастных мужчин-шоферов, которые ей сразу же подчиняются, она становится передовиком-новатором, и, конечно, сразу же к ней приходит настоящая любовь.

И вот, не разобравшись во всей этой искусственной сценарной жизни, не похожей на настоящую жизнь, но страстно желая создать образ современницы, я сыграла эту роль. И лишь теперь поняла, что без глубоко жизненной драматургии нельзя создать цельный, правдивый и незабываемый образ.

И говоря о безликих героях и героинях (имена, названные мной, первыми пришли в голову), я имела в виду не образы, ожившие на экране, созданные при непосредственном участии актера, при огромных усилиях режиссера, оператора, композитора, в общем, всего съемочного коллектива, а те, что смотрят на нас, актеров, со страниц сценариев.

И мне кажется, удача фильма определяется не тем, что фильм вышел на экран и его посмотрел зритель, а тем, как долго образы, сошедшие с экрана, будут оставаться в памяти, а главное— в сердце зрителя.

Собравшись «за круглым столом», мы, актеры, и хотели сказать сценаристам и режиссерам:

— Давайте работать в самом дружеском, тесном, полноправном сотрудничестве. Тогда и образы наших современников на экране смогут не только покорить сегодняшнего зрителя, но и правдиво рассказать будущим поколениям о простых чудесных людях, первыми на земном шаре начавших строить коммунистическое общество!

Т. КОНЮХОВА

# Клуб кинозрителей

**В Ленинграде, в клубе молодежи Петроградской стороны организована секция любителей кино—один из первых в СССР киноклубов. В него вошли люди самых различных специальностей, объединенные интересом и любовью к киноискусству.**

**Целью киноклуба является ознакомление зрителей со спецификой киноискусства. Такое знакомство необходимо для более полного и глубокого понимания «самого важного из искусств». Киноклуб включил в программу своей деятельности изучение истории и теории кино, ознакомление с принципами работы отдельных режиссеров, операторов, художников, чтение киносценариев, просмотры и обсуждение фильмов. Члены киноклуба уже познакомились с работой молодого режиссера А. Шахмалиевой «Дом напротив» и совместно с режиссером обсудили ее. Оживленную дискуссию вызвал фильм «Добровольцы».**

**Предполагается устроить в клубе цикл лекций по истории советской кинематографии.**

**Члены клуба надеются, что их начинание поддержат такие организации, как Ленинградское отделение Союза кинработников, Научно-исследовательский институт театра, музыки и кино и киностудия «Ленфильм».**

*Ленинград* **И. ЯНУШЕВСКАЯ**

# Жизнь, а не домыслы!

*(О статье тов. С. Марвича)*

В ленинградском журнале «Звезда» (№ 9, 1958) опубликована статья С. Марвича под заголовком «Факт и право на домысел».

Автор статьи критикует недостатки нашей документальной кинематографии и пытается указать пути, ведущие к созданию ярких, волнующих фильмов. Он пишет: «...до сих пор некоторые работники документального кино отрицают за режиссером и сценаристом какое бы то ни было право на домысел», и приходит к выводу, что к домыслу, как «к мощному средству усиления выразительности, должны смелее прибегать наши документалисты...».

Есть немало проблем документального кино, о которых хотелось бы поспорить. Есть много нерешенных задач, требующих широкого обсуждения.

Советские кинодокументалисты должны научиться активнее, глубже вторгаться в гущу жизненных событий, находить в них самое главное, самое характерное, оттачивать мастерство отбора фактов.

Сценаристы, режиссеры, операторы должны расширять арсенал изобразительных средств, совершенствовать искусство кинорепортажа, использовать все жанры документального кино для того, чтобы еще взволнованнее звучало с экрана слово советского кинопублициста, чтобы в наших произведениях полнее и ярче воссоздавалась большая правда жизни.

Но для разговора об этом у С. Марвича не нашлось ни единого слова... Все свои усилия он употребил на то, чтобы попытаться доказать, что домысел — это путь к преодолению всех творческих трудностей, с которыми сталкиваются сценаристы и режиссеры в работе над документальными фильмами.

Естественно, мы ждали от автора четких разъяснений — что же должен представлять собой домысел в документальном фильме.

Вот какой ответ мы получили от С. Марвича: «Всегда ли нужен документальному фильму домысел? Мы не собираемся устанавливать непреложные законы. Материал материалу рознь. Есть невидимые, неустановимые, но такие чувствуемые своеобразные пропорции между природой материала и его способностью занять свое запоминающееся место в зрительном ряду». Теперь каждый сценарист и режиссер, пользуясь этими невидимыми и неуловимыми пропорциями, будет точно знать, как сделать киноповествование эмоциональным, содержательным и поэтическим!

Тщательное изучение статьи С. Марвича позволяет прийти к выводу, что во взглядах автора есть нечто вполне видимое и уловимое. Он пишет: «Автору предлагается написать сценарий документального фильма на определенную историко-революционную тему... Автор вносит свое предложение: нельзя ли такой-то сюжетный узел решить при помощи игровой сцены? В ответ ссылаются на то, что это, мол, будет эклектично, что режиссер вряд ли справится, что смета не позволит и т. д. И нередко фильм, в котором не использован домысел, получается скучным».

Мы вынуждены разочаровать С. Марвича: не ему принадлежит пальма первенства. Давно уже пожелтели страницы, на которых раздавались призывы: шире использовать приемы игрового кино в документальных фильмах.

Жизнь начисто опровергла эти рецепты. Она показала, что привлечение актеров, инсценировка приводят в документальном кино к фальсификации действительности, фальши, потере публицистической остроты и действенности фильма.

Вспомним, например, судьбу документального фильма «ГУМ» (ЦСДФ). В некоторых его эпизодах актеры исполняли роли покупателей и продавцов. Это привело к тому, что игровые эпизоды оказались чужеродным телом, вызвали недоверие зрителя к другим, документально снятым эпизодам, показывающим крупнейший универмаг страны, развитие и подъем советской торговли. Усилия авторов были потрачены впустую: фильм получился неубедительным, неправдивым.

Обо всем этом можно было бы уже не вспоминать. Но статья С. Марвича показывает, что еще не перевелись защитники теории «обогащения» документальных фильмов игровыми сценами, теории несостоятельной и чуждой творческим принципам советской кинопублицистики.

Невольно возникает вопрос: насколько автор статьи знаком с нашим документальным кино? Знает ли он его историю, его неудачи и достижения? Вот как С. Марвич определяет особенности и характерные черты документального фильма: «Фильм документальный: точно указаны места, даты».

Если принять это определение, то выяснится, что и «Броненосец «Потемкин», и «Чапаев», и «Депутат Балтики», и «Молодая гвардия», и десятки других художественных картин являются документальными фильмами: в них тоже «точно указаны места, даты»...

Но шутки в сторону! Ведь речь идет о делах большого отряда работников советского кино, о людях, которые уже четыре десятилетия создают документальную летопись борьбы и побед нашего народа. Надо ли доказывать, что о работе документалистов следует судить с элементарным знанием дела, с пониманием принципов и законов творческой деятельности этого отряда советских кинематографистов?

К сожалению, С. Марвич не предъявил себе такого требования. Ему, как видно, даже неведомо, что существуют две самостоятельные отрасли кинематографии—документальная и научно-популярная. Утверждая, что использование актеров, введение игровых сцен обеспечивает смелое и оригинальное решение темы, усиливает воздействие документального фильма на зрителя, С. Марвич приводит в пример несколько картин, подтверждающих, как он полагает, его точку зрения.

Что же это за фильмы? «У рояля Глинки», «Навстречу песне», «Необычайный репортаж», «Ранние повести Гоголя»... Но среди перечисленных картин нет ни одной документальной! Все это учебные и научно-популярные фильмы, сделанные с учетом тех особенностей и возможностей, которые присущи именно этой отрасли кинематографии.

Какое же открытие сделал С. Марвич? С давних времен известно, что в научно-популярном фильме возможно использование приемов игрового кино. Именно в научно-популярном, а никак не в документальном! К этому еще следует добавить, что и для научно-популярного кино, на наш взгляд, привлечение актеров не является ни единственным, ни тем более главным творческим принципом. Есть немало примеров, когда увлечение игровой «занимательностью» приводило к потере познавательной ценности фильма. И, наоборот, не раз глубокое проникновение в тему, отличное знание материала, остроумное и изобретательное использование средств кинематографической выразительности обеспечивало (без всякого участия актеров) создание увлекательных фильмов, пользовавшихся большим успехом у зрителя. Вспомним хотя бы о фильме «Первые крылья», где при чрезвычайной скудости фактического изобразительного материала авторы сумели создать запоминающийся образ Можайского, рассказать о великом изобретателе и его эпохе.

Яркий образец использования «права на домысел» Марвич видит в... старой немой французской одночастевке «Фонтенебло». Автор статьи, по его признанию, без особого интереса смотрел на кадры, показывающие «знаменитый парк, дворец, анфиладу залов». И вдруг—какая блестящая находка!—появился кое-как загримированный под Наполеона актер, и разыгралась сцена прощания императора с гвардейцами... С. Марвич утверждает, что эти «игровые кадры дали фильму эмоциональную зарядку». Что и говорить, достойный пример!

Как это ни странно, С. Марвич настойчиво рекомендует такие приемы советской документальной кинематографии. Он считает, что наши кинопублицисты «слишком робки, нерешительны, что неизбежно приводит к обеднению изобразительных средств». Среди работ советских документалистов С. Марвич не находит образцов, достойных внимания и похвалы. Он упоминает фильмы «Великий поворот» и «Незабываемые годы». Как известно, эти картины были встречены советским зрителем с большим интересом. Но С. Марвич придерживается иной точки зрения. Он полагает, что фильмы «Великий поворот» и «Незабываемые годы» надо расценить как... «случаи неудачного применения домысла». Но какое отношение имеет «домысел» к этим фильмам, построенным на материалах кинолетописи, фильмам, которые развернули широкую историческую картину великих революционных событий в жизни нашей страны? По мнению С. Марвича, неудача их заключается в том, что авторы наряду с сотнями документальных кадров использовали в некоторых эпизодах отдельные кадры художественных картин—те кадры, которые с необходимой точностью воспроизводят исторические события. Вот если бы сценаристы и режиссеры последовали совету С. Марвича и решили «сюжетные узлы при помощи игровых сцен», тогда, видимо, он был бы удовлетворен. Но советские зрители благодарны авторам этих картин за то, что, проделав огромную работу, они разыскали редчайшие исторические кадры, подлинные кинодокументы и обошлись при этом без всяких домыслов.

Надо сказать, автор статьи так часто и настойчиво пользуется словом «домысел», что пора наконец уточнить, что же это слово означает. Раскроем первый том «Толкового словаря русского языка» (под редакцией Д. Н. Ушакова) и на странице 763 прочитаем следующее: «Домысел—неосновательное предположение, догадка». На той же странице приводится пример использования слова «домысел»—«В этих рассуждениях много непроверенных домыслов».

И вот эти «неосновательные предположения, догадки» тов. Марвич предлагает сделать одним из основных творческих принципов советских кинодокументалистов!

Советская документальная кинематография существует сорок лет. Свое призвание документалисты видят в том, чтобы, по выражению В. И. Ленина, создавать произведения образной публицистики, уделять побольше внимания самым простым, взятым из жизни, жизнью проверенным фактам коммунистического строительства. Сила советского документального кино в том, что оно несет людям подлинную правду, говорит о точных, строго достоверных фактах нашей действительности.

С. Марвич обходит молчанием коллективный творческий опыт деятелей советской кинопублицистики. Если бы он этим опытом поинтересовался, то, вероятно, в центре его внимания были бы не старые французские или американские фильмы, а такие картины, как «Счастье трудных дорог», «Первая весна», «Огни Мирного», «Герои Бреста» и другие.

Несколько строк в своей статье С. Марвич уделил фильмам о Ленинграде. Он жалуется, что не может вспомнить ни одной документальной картины о Ленинграде. Почему? Да потому, что все эти фильмы были построены на «законе непереходимости границ», как говорит он, между игровой и документальной кинематографией.

Такие фильмы, как «Ленинград в борьбе», «Ленинград», «Город на Неве» отражают жизнь и труд людей города Ленина и ничего общего с домыслами не имеют. Мы полагаем, что прежде всего в этом и заключается их ценность и значение для зрителя.

Мы рады, когда писатели проявляют интерес и внимание к документальному кино. Но мы ждем от них не путанных «теорий», а практического участия в создании новых фильмов. Ждем не домыслов, а обилия жизненных наблюдений, острого идейного замысла, страстного публицистического слова!

Режиссеры **В. СОЛОВЦОВ, Е. УЧИТЕЛЬ**,
оператор **А. БОГОРОВ**

*Ленинград*

---

# Готовятся новые книги

В издательстве Академии наук СССР нашему корреспонденту рассказали о книгах по киноискусству, которые будут выпущены в 1959 году. Это разнообразные по темам и жанрам работы, подготовленные сектором истории кино Института истории искусств АН СССР: сборники теоретических статей, монографии, публикации документов из истории советской кинематографии.

В ближайшее время выходит третий выпуск сборника «Вопросы киноискусства» объемом свыше 20 листов. В нем освещаются новые достижения советской кинематографии, рассматривается проблема взаимосвязи театра и кино. Сергей Юткевич в статье «Путь к образу» делится творческим опытом работы над фильмом «Рассказы о Ленине». Картине «Коммунист» посвящена статья С. Фрейлиха «Знамение времени». Тему взаимоотношений театра и кино разрабатывают Г. Чахирьян («О специфике актерского творчества в кино»), Н. Зоркая («Кино и театр»), Ярослав Бочек («Актер в кино и театре»). Важному вопросу о современной теме в киноискусстве посвящена статья Л. Беловой.

С работами об историко-революционных фильмах выступают Н. Зоркая («Принципы советского историко-революционного фильма») и Л. Козлов («К вопросу о художественной индивидуализации в фильме «Броненосец «Потемкин»). Д. Писаревский анализирует советские документальные фильмы; М. Нечаева рассматривает творческие вопросы создания видовых фильмов («О художественности видовых фильмов»).

Международные связи советского киноискусства охарактеризованы в статье Р. Юренева «Три шага к единству» — о трех кинофестивалях.

В сборник включены статьи деятелей зарубежной кинематографии: Ст. Звоничека (Чехословакия) — «Похождения бравого солдата Швейка на экране», Марселя Мартена (Франция) — «Прогрессивные явления в американском кино», Дональда Александера (Англия) — «Английское документальное кино послевоенных лет». В этом разделе сборника помещена также статья Юрия Шера «Европейское кинематографическое сообщество — смертельная угроза национальному киноискусству».

●

Издательство Академии наук СССР подготовило новую монографию о Чаплине. Это последняя работа известного советского историка кинематографии, недавно скончавшегося Г. Авенариуса «Чарльз Спенсер Чаплин. Очерк раннего периода творчества (1889—1923 гг.)». Монографии предпослана статья Р. Юренева «Г. А. Авенариус и его книга о Чаплине».

Книга Г. Авенариуса (объемом около 26 листов) содержит много иллюстраций, в том числе кадры из немых кинокартин Чаплина. В приложении дается фильмография творчества Чаплина 1914—1923 гг., охватывающая 75 фильмов.

●

В этом году выйдет второй выпуск сборника «Из истории кино» (материалы и документы). В нем будет напечатана беседа А. П. Довженко с молодыми кинорежиссерами, сохранившаяся в стенографической записи.

Среди публикаций — материалы из архивов кинорежиссера Дзиги Вертова и старейшего работника советской кинематографии Г. Болтянского, воспоминания одного из первых советских кинооператоров А. Лемберга. В сборнике будет помещено сообщение о деятельности музея «Мосфильма», а также о работе Британского киноинститута. В разделе библиографии будет приведен указатель литературы на тему «Вопросы кино в постановлениях и решениях ЦК КПСС».




**17 МАРТА 1919 ГОДА**

В этот день при Петроградском кинокомитете открылась Школа экранного искусства.

В дальнейшем она была преобразована в Институт экранного искусства, кинотехникум (повышенного типа), а в конце двадцатых—начале тридцатых годов киноактерское отделение стало одним из факультетов Ленинградского техникума сценических искусств (позже Ленинградского института сценических искусств).

Перед Петроградской школой экранного искусства была поставлена задача подготовки актерских и режиссерских кадров для молодого советского кино. Дерзание и боевой дух были неотъемлемыми качествами пришедшей в школу молодежи. В сентябре 1919 года в связи с наступлением Юденича Петроградская школа экранного искусства объявила себя мобилизованной для культурно-просветительного обслуживания Красной Армии.

В 1922 году главным образом из окончивших Петроградскую школу экранного искусства были организованы первый Петроградский коллектив артистов и работников экрана и второй коллектив—«Арт-Экран».

Известно немало фильмов, поставленных этими коллективами совместно с «Севзапкино». Среди них такие фильмы, как «Голод» (1921), антирелигиозная комедия «Чудотворец» (1922), получившая высокую оценку В. И. Ленина, «Скорбь бесконечная» (1922), «Доля ты русская, долюшка женская» (1922) и др.

Первыми преподавателями и руководителями Школы и производственных коллективов артистов и работников экрана были режиссеры А. Пантелеев и Б. Светлов. С их именами связано создание первых советских картин: агитфильмов «Уплотнение» (1918), «Все под ружье» (1919) и др.

Принимал участие в работе Петроградской киношколы и актер В. Максимов, завоевавший широкую популярность в дореволюционном кино. Большую моральную поддержку кинематографической молодежи оказывали В. Маяковский, М. Андреева.

Следует отметить тесную связь профессионального обучения в школе с кинопроизводством. Именно в школе родилась идея постановки таких фильмов, как «Голод» и «Снова на земле». Оба фильма были сделаны в основном усилиями слушателей школы. Они же явились инициаторами создания газеты «Листок киностудии» (1920).

Петроградская школа экранного искусства и ее преемники воспитали не один десяток ведущих актеров и режиссеров советского кино. Среди них режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, актеры П. Кириллов, Т. Гурецкая, Л. Кмит, В. Телегина и другие. В 1923 году в Ленинградском институте экранного искусства начал свою деятельность в кино режиссер Ф. Эрмлер. Начиная с 1929 и до 1935 года руководителем курса киноактеров в институте был С. Герасимов.

Советское киноискусство многими своими победами обязано Петроградской школе экранного искусства—первому советскому кинематографическому учебному заведению.

**Н. Глаголева**

**28 МАРТА 1929 ГОДА**

В 1926—1928 годах многие ученые разных стран в своих лабораториях вели работу по изобретению звукового кино. В СССР с 1926 по 1929 год А. Ф. Шорин и П. Г. Тагер одновременно работали над двумя оригинальными системами звукового кино.

А. Ф. Шорин, автор многих изобретений в области радиотехники и передачи изображений на расстояние, работал над звуковым кино в сотрудничестве с М. Я. Машонкиным, Б. А. Смирениным и Н. А. Тимарцевым.

Шорин подал первую заявку на звуковое кино 23 февраля 1927 года.

28 марта 1929 года состоялся первый просмотр звуковых фильмов, снятых по советской системе звукового кино, изобретенной А. Ф. Шориным.

В 1927—1928 годах он создал несколько экспериментальных звукозаписывающих аппаратов и экспериментальную звуковую приставку к немому кинопроектору.

Звуковой киноаппарат А. Ф. Шорина по первоначальным замыслам был единственным в мире звуковым киноаппаратом, который имел три вида звукозаписи на пленке: теневую (зубцами), тоновую (полосками) и бликовую.

Первыми «настоящими» звуковыми киносъемками по способу А. Ф. Шорина была съемка и запись исполнения на баяне русской песни «Коробейники» одним из сотрудников лаборатории и исполнения арии Ленского артистом Соболевским.

Затем состоялись показы звуковых фильмов для специальной комиссии и для киноработников. Вскоре началась киносъемка первой экспериментальной звуковой программы.

5 октября 1929 года открылся первый в СССР звуковой кинотеатр в Ленинграде, где демонстрировались экспериментальные звуковые киносъемки А. Ф. Шорина.

В начале 1930 года был выпущен первый советский звуковой фильм «План великих работ» режиссера А. Роома, записанный по способу А. Ф. Шорина. В 1931 году звук по способу А. Ф. Шорина был записан в фильме «Златые горы» режиссера С. Юткевича, а в 1932 году—в фильме «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича.

Аппаратурой А. Ф. Шорина в киностудиях пользовались до 1941—1942 годов.

**Ип. Соколов**

# Фильмография

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

### КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

**«Солдатское сердце»,** 9 ч.

Автор сценария К. Рапопорт; режиссер-постановщик С. Колосов; оператор А. Эгина; режиссер Б. Брожовский; художник Н. Маркин; композитор В. Юровский; звукооператоры: В. Богданкевич, Л. Беневольская; текст песен Ю. Каменецкого. Комбинированные съемки: оператор Г. Шимкович; художник Н. Спиридонова.

В ролях: Федор Земсков—В. Земляникин, Тоня—Р. Макагонова, Андрей—Н. Погодин, Эрик—А. Осмольский, Филюшкин—П. Винник, командир полка — Е. Кузнецов, подполковник Демченко—Г. Карнович-Валуа, капитан Одинцов — Г. Яковлев, старшина роты — В. Гуляев, майор Крышко — П. Константинов, Анна Крышко—А. Войцик. В эпизодах: Р. Ахметов, В. Березуцкая, Б. Беляков, П. Головина, Г. Ермакова, В. Евпланов, К. Козьмина, Н. Никитич, М. Семенихин, А. Сережкин, А. Ширшов, В. Удовиченко.

### МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

**«Иван Бровкин на целине»,** 10 ч., цветной.

Автор сценария Г. Мдивани; режиссер-постановщик И. Лукинский; главный оператор В. Гинзбург; оператор Л. Рагозин; режиссер Б. Каневский; художник Л. Блатова; композитор А. Лепин; звукооператор В. Хлобынин; текст песен А. Фатьянова. Комбинированные съемки: оператор В. Осминкина; художник А. Крылов.

В ролях: Иван Бровкин — Л. Харитонов, мать Бровкина—Т. Пельтцер, Коротеев — С. Блинников, его жена — А. Коломийцева, Любаша—Д. Смирнова, Захар Силыч—М. Пуговкин, Полина—В. Орлова, Барабанов—К. Синицын, Абаев—Т. Жайлибеков, Ирина—С. Зайкова, Самохвалов—Е. Шутов, Бухвалов—В. Минин, Юрис—Ю. Ликумс. В эпизодах: Б. Толмазов, В. Лепко, М. Гаврилко, В. Грачев, М. Воробьев, К. Козленкова, Е. Кудряшов, С. Лозовский, Г. Малиновская, В. Новиков, Е. Новиков, С. Протопопов, А. Калиниченко.

### КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

**«Голубая стрела»,** 10 ч., цветной.

Автор сценария В. Черносвитов, при участии В. Алексеева; постановщик Л. Эстрин; оператор А. Пищиков; режиссер И. Ветров; художники: В. Агранов, А. Кудря; композитор В. Кирпань; звукооператор И. Илюшек. Комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин; художник Г. Лукашев.

В ролях: Карпенко—А. Гончаров, Сергеев—Г. Осташевский, Остапчук—Н. Муравьев, командующий флотом—К. Барташевич, начальник штаба—П. Луспекаев, член Военного совета—А. Алексеев, Керженцев — А. Максимов, сержант Гречка—Ю. Боголюбов, солдат Кафиутдинов—А. Тураев, Руденко—А. Кокорин, Ольга—Н. Гнеповская, Дудник—Б. Новиков, Бельский—И. Переверзев, Ковальская—О. Кузнецова, Янсен—В. Волчек, водолаз—А. Бахарь. В эпизодах: Ф. Ищенко, Ю. Максимов, М. Белоусов, Е. Веховская, Л. Жуковский, И. Маркевич, Л. Фрейманис, А. Цыганков, Л. Брянцев, А. Гриневич, Е. Митюлина.

●

**«ЧП (Чрезвычайное происшествие)»,** первая серия,—8 ч., вторая серия—9 ч.

Авторы сценария: Г. Колтунов, В. Калинин, Д. Кузнецов; постановщик В. Ивченко; оператор А. Прокопенко; художник М. Юферов; композитор И. Шамо; звукооператор Р. Максимцов; режиссер В. Пархоменко; художник В. Кузьменко; текст песни В. Карпенко. Комбинированные съемки: оператор Н. Илюшин; художник Г. Лукашов.

В ролях: Калугин—А. Ануров, Коваленко—М. Кузнецов, Райский—В. Тихонов, Воронкова—Т. Литвиненко, Грачев—А. Соловьев, Фролов—В. Рудин, Сахаров—П. Усовниченко, Береговой — Ю. Сарычев, Левченко—П. Панев, Джавахия—Г. Чохонелидзе, Харитоненко—Д. Капка, Федотов—В. Пархоменко, Петгенко—М. Сиренко, Никитин—В. Янпавлис, Тюлькин—В. Зиновьев, Парубочий—В. Кислов, Доронин—А. Толстых, Фан—В. Дальский, Гао—Ван Зо-ли, Лю—Ван Зе-вей, Чжан—А. Пен, Соколов—Е. Балиев, Ли Хан—Ван Юй-цюань, французский консул—А. Борушной, Эр Гуэй—Ким Эт Бон, Сяо До—Лу Цзинь-пуань, Сун Ли—Сай Да-во, Цзянь Ли—Н. Тен. В эпизодах: Ван Тен-тау, Ван Зо-ли, Ван Цинь-бан, Л. Горличка, В. Бибиков, Лу Дэ-хуа, Н. Золотова, А. Теремец, Б. Ивченко, Т. Хван, А. Сошинский, Юй Зе-жен, Ян Фун-ли, Ян Де-чень, Ин Це, С. Ильяшевич. В съемках принимали участие студенты Китайской Народной Республики, учащиеся в вузах Киева и Одессы.

●

**«Сашко»,** 8 ч.

Авторы сценария: С. Пономаренко, Л. Смилянский; режиссер-постановщик Е. Брюнчугин; оператор В. Верещак; художник В. Мигулько; режиссер И. Левченко; композитор С. Жданов; звукооператор Ю. Горецкий; текст песен Л. Ревы. Комбинированные съемки: оператор А. Пастухов; художник Н. Абрамов.

В ролях: Сашко—Леня Бабич, Ромка—Лариса Хоролец, Юрчик—Валерий Данилин, дядя Михайло—Н. Козленко, кинорежиссер—В. Зубарев, мать Сашко—Н. Гнеповская, бабушка—А. Кушниренко, директор школы—В. Мягкий, кассир—А. Бунин, Волчинская—П. Нятко, хромой—М. Рост. В эпизодах: Л. Борисенко, Е. Коваленко, А. Теремец, С. Карамаш, Г. Нелидов, В. Коваль, С. Ивинский, Е. Харченко, О. Ножкина.

## СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Пора таежного подснежника»**, 9 ч.

Автор сценария Н. Дамдинов; режиссер-постановщик Я. Лапшин; оператор В. Кирбижеков; художник Ю. Истратов; режиссер В. Мотыль; композитор Ю. Левитин; звукооператор В. Чулков.

В ролях: Ахсай — Б. Вампилов, Жалмасу — М. Степанова, Шабганса — Н. Гендунова, Дынсема — В. Догбаева, Абидо — И. Марактаев, Гылык — В. Манкетов, Галсан — П. Николаев, командир — В. Холматов, Степан — Ю. Леонидов, Анна — Р. Куркина, Баир — Ф. Сахиров, Содном — Б. Аюшин, тихоня — Ц. Шагжин, дядя Пунсэк — Б. Ренчино. В эпизодах: А. Адамов, В. Кадочников, А. Кузьмин, В. Манжуев, С. Рабасалов.

## КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

**«Часы остановились в полночь»**, 10 ч.

Авторы сценария: Н. Фигуровский, А. Кучар; режиссер-постановщик Н. Фигуровский; главный оператор В. Окулич; художник Е. Ганкин; композитор И. Любан; текст песен А. Русака. В фильме использованы фрагменты из произведений Чайковского, Скрябина, Рахманинова, Бетховена, Вагнера; звукооператор В. Демкин; режиссеры: Ю. Рыбченок, П. Шамшур.

В главных ролях: Р. Гладунко, Д. Орлов, Е. Козырева, П. Пекур, Е. Карнаухов, А. Адоскин, Л. Рахленко, Л. Ржецкая.

## КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

**«Тайна далекого острова»**, 3 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Данилов, Н. Эрдман; режиссеры: В. и З. Брумберг; художники-постановщики: Л. Азарх, Г. Брашишките; композиторы: А. Волконский, Н. Сидельников; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор Е. Петрова. Художники-мультипликаторы: Ф. Хитрук, Ф. Епифанова, М. Моторук, Е. Хлудова, Н. Федоров, В. Пекарь, В. Котеночкин, Б. Бутаков, В. Крумин, И. Подгорский.

Роли озвучивали: Петя — В. Сперантова, Дум — Г. Новожилова, профессор — Э. Гарин, доктор — С. Мартинсон.

# ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

## ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«41-й Октябрь»**, 3 ч.

Режиссер Я. Бабушкин; операторы Центральной студии документальных фильмов и республиканских студий кинохроники.

●

**«Всенародный подъем»**, 1 ч.

Режиссер Л. Данилов.

О всенародном обсуждении тезисов доклада товарища Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС

●

**«Праздник комсомола»**, 2 ч.

Режиссер Л. Махнач.

●

**«Двойная победа «Спартака»**, 1 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: Ю. Буслаев, В. Копалин, Л. Максимов, В. Микоша, М. Ошурков, Н. Соловьев, В. Ходяков; спортивный комментатор В. Синявский.

О финальных играх на кубок и первенство СССР по футболу.

●

**«Конно - спортивные соревнования в Пардубице»**, 2 ч., цветной.

Автор-оператор О. Арцеулов; автор дикторского текста Ю. Трифонов; консультант П. Парышев.

●

**«На всесоюзных конно-спортивных соревнованиях»**, 1 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: Е. Лозовский, К. Пискарев, Р. Туморина, Н. Вихирев, Л. Зайцев; автор дикторского текста В. Нахутин.

●

**«Под спортивным флагом профсоюзов»**, 2 ч.

Автор-оператор В. Ходяков; операторы: Г. Земцов, В. Копалин, М. Попова, Б. Шер.

О VI спартакиаде профсоюзов.

●

**«Бокс»**, 1 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: А. Зенякин, В. Микоша, Н. Соловьев; спортивный комментатор В. Синявский.

●

**«Акробатика»**, 2 ч.

Монтаж режиссера Б. Вейланда; операторы: В. Микоша, А. Савин, консультант В. Батаен.

Художественная гимнастика. Лично-командное первенство СССР.

●

**«По туристским тропам Крыма»**, 2 ч., цветной.

Автор-оператор И. Запорожский, монтаж Т. Ширман; автор дикторского текста В. Петров.

●

**«С киноаппаратом по тайге и тундре»**, 3 ч., цветной.

Автор сценария А. Марьямов; автор-оператор В. Ешурин; оператор Ю. Коровкин.

●

**«Всесоюзная перепись населения»**, 1 ч.

Автор сценария Б. Добродеев; режиссер Л. Данилов; операторы: В. Лезерсон, Р. Туморина, Х. Караев, В. Кузин, О. Франковский.

●

**«Будапештский театр на льду»**, 1 ч.

Режиссер К. Эггерс; операторы: А. Левитан, Л. Максимов.

●

**«Журналы для всех профессий»**, 1 ч.

Режиссер Г. Блинов.

●

**«Подписывайтесь на литературно-художественные журналы»**, 1 ч.

Режиссер Г. Блинов.

●

**«Каждой советской семье — газету и журнал»**, 1 ч.

Режиссер Г. Блинов.

●

**«Первое Ленинградское»**, 2 ч.

Автор сценария С. Нагорный; режиссер Н. Соловьева; операторы: Л. Максимов, С. Медынский, В. Страдин.

О Ленинградском техническом училище № 1.

●

**«Советский народ избирает депутатов в Верховный Совет СССР»**, 2 ч.

Режиссер З. Тузова; автор дикторского текста Л. Золотаревский.

●

**«Мы дружим»**, 1 ч.

Монтаж И. Егоровой; автор дикторского текста Л. Горскова.

О международных молодежных встречах.

●

**«На сцене молодежь»**, 2 ч.

Режиссер Л. Махнач.

Выступления молодых исполнителей на концерте, посвященном 40-летию Ленинского комсомола.

●

**«СССР за сотрудничество между народами»**, 5 ч.

Автор сценария и текста Г. Волчек; режиссер С. Репников; операторы: Е. Ефимов, А. Листвин; консультант В. Лапин.

Об экономической помощи Советского Союза слаборазвитым странам.

●

**«Гость из Мексики в Советском Союзе»,** 2 ч.

Режиссер М. Славинская; операторы: И. Акмен, И. Грачев, А. Иванов, С. Масленников, И. Панов, К. Станкевич, А. Софьин, А. Хавчин; автор дикторского текста В. Осьминин.

О пребывании в СССР бывшего президента Мексики дона Ласаро Карденаса.

●

**«Мы живем в Минске»,** 5 ч., цветной.

Автор сценария А. Кучар; режиссер Б. Небылицкий; главный оператор С. Киселев; операторы: В. Киселев, М. Беров.

Производство Центральной студии документальных фильмов и киностудии «Беларусьфильм».

●

**«Роберт Бернс»** (к двухсотлетию со дня рождения), 2 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Маршак, С. Бубрик; режиссер С. Бубрик; оператор П. Касаткин; консультант Райт-Ковалева.

●

**«Дружбе цвести в веках»,** 5 ч., цветной.

Режиссер И. Венжер; операторы: А. Грек, С. Коган, А. Савин, Е. Аккуратов, В. Волдайцев, И. Бессарабов, Н. Генералов, Е. Яцун, Ю. Бородяев, М. Беров, Г. Монгловская, А. Зенякин, В. Комаров, А. Хавчин, Я. Местечкин; авторы дикторского текста: Ю. Смирнитский, С. Зенин.

О пребывании правительственной делегации Польской Народной Республики в СССР.

●

**«У американских птицеводов»,** 2 ч., цветной.

Сценарный план Г. Колобова; оператор Н. Соловьев; автор дикторского текста В. Беликов.

**«На свинофермах США»,** 2 ч., цветной.

Сценарный план И. Кругляка; оператор Н. Соловьев; автор дикторского текста С. Суркова.

●

**«Фрунзенцы»,** 6 ч.

Автор сценария А. Сурков; режиссер К. Эггерс; главный оператор И. Горчилин; оператор Л. Зайцев; военный консультант П. Богданов.

О Военной академии имени М. В. Фрунзе.

●

**«У ворот океана»,** 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Гузанов; режиссер В. Софронов; операторы: В. Снежко, В. Чупин.

О буднях моряков Военно-Морского Флота СССР.

●

**«К изобилию»,** 2 ч.

Режиссер Н. Соловьева; операторы: А. Семин, А. Кричевский; автор дикторского текста В. Беликов.

О декабрьском Пленуме ЦК КПСС.

●

**«Грядущему навстречу»,** 1 ч.

Автор сценария Н. Сотников; режиссер М. Трояновский; оператор Л. Панкин.

Об успехах металлургов Запорожстали.

●

**«Великий фламандец»,** 2 ч., цветной.

Авторы-операторы: И. Бессарабов, Ю. Монгловский; автор сценария И. Бессарабов; автор дикторского текста Л. Волынский-Рабинович; консультант доктор искусствоведческих наук профессор Б. Виппер.

О художнике Рубенсе.

●

**«Советские гости в Афганистане»,** 1 ч., цветной.

Режиссер Ф. Киселев; операторы: Л. Максимов, А. Савин; автор дикторского текста Е. Козырев.

О пребывании К. Е. Ворошилова в Афганистане.

## УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Будни украинского колхоза»,** 2 ч.

Автор сценария З. Роднянский; режиссер Р. Нахманович; оператор З. Чернявский; консультант действительный член ВАСХНИЛ профессор С. Колеснев.

О колхозе «Украина» Городецкого района Хмельницкой области УССР.

●

**«У механизаторов одного колхоза»,** 4 ч.

Автор сценария А. Барахаер; режиссер А. Фернандес; оператор Ф. Клименко; консультант С. Карпенко.

## КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

**«На преображенной земле»,** 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Морозов; режиссер-оператор В. Лавров; консультант кандидат экономических наук Б. Криницкий.

О колхозе «Ленинизм» Марыйской области Туркменской ССР.

## КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛЬМ»

**«У нас в Кожушне»,** 2 ч.

Авторы сценария: А. Литвин, Г. Маларчук; режиссер А. Литвин; оператор И. Шерстюков.

О передовом молдавском колхозе «Бируинца» в селе Кожушне.

## КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Колхоз «Красный маяк»,** 2 ч.

Авторы сценария: Л. Рутицкий, С. Никитин; режиссер С. Никитин; оператор П. Оппенгейм; консультант Е. Околович.

●

**«За ускорение перевозки грузов»,** 2 ч.

Автор сценария С. Розен; режиссер-оператор Н. Киселев; консультант А. Свиридов.

О мероприятиях по ускорению перевозки грузов на речном флоте.

●

**«Знаменосцы нового почина»,** 1 ч.

Автор дикторского текста и режиссер В. Кагарлицкий; оператор А. Ткаченко.

## РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Ростов и ростовчане»,** 2 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Сумчмезов, И. Слесарев, И. Юдович; режиссер Л. Мазрухо; оператор Г. Егоров; текст песен А. Рогачев, Н. Костарев.

●

**«Простейшие способы изготовления кирпича в колхозах»,** 2 ч.

Автор сценария и режиссер А. Лапач; оператор Г. Хачатурян; главный консультант В. Якунин, консультант И. Алексеев.

## АЛМА-АТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Дитя солнца»,** 5 ч., цветной.

Автор сценария Ф. Спивак; режиссер-постановщик О. Абишев; режиссер-оператор М. До-

донов; главный консультант Б. Фирсов.

О передовом опыте в хлопководстве и шелководстве.

●

**«Хлеб наш целинный»**, 2 ч.

Авторы сценария: В. Рапопорт, А. Медведкин; режиссер-постановщик Х. Давлетбеков; операторы: Ф. Абсалямов, А. Ашранов, В. Бойков, А. Колесников, А. Крылов.

●

**«Быль каспийская»**, 2 ч.

Автор сценария Ф. Спивак; режиссер Я. Смирнов; оператор М. Сагимбаев.

О зимнем промысле тюленей на Каспии.

●

**«Чудесные огоньки»**, 2 ч.

Автор сценария В. Дюков; режиссер Б. Теткин; оператор И. Чикноверов.

О культурно-просветительной работе в казахских селах.

●

**«Пора студенческая»**, 2 ч.

Авторы сценария: К. Сиранов, И. Верещагин; режиссер И. Верещагин; оператор М. Додонов; автор дикторского текста Ф. Спивак.

О Казахском государственном университете.

## РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Беспокойные сердца»**, 2 ч.

Авторы сценария: О. Вациетис, Г. Шулятин; режиссер Г. Шулятин; операторы: М. Шнейдеров, В. Гайлис.

Фильм посвящен комсомольцам Латвии.

●

**«Осушение земель закрытым дренажем»**, 2 ч.

Авторы сценария: Э. Берзиńь, А. Гриберман; режиссер-оператор А. Гриберман; консультант В. Нефедов.

## ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«У эстонских животноводов»**, 1 ч., цветной.

Автор сценария М. Бердников; режиссер В. Невежин; оператор В. Горбунов; консультант П. Орлов.

О совхозе «Курекюла», Эльвасского района, Эстонской ССР.

## ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«В литовском колхозе»**, 2 ч., цветной.

Автор сценария И. Склют; режиссер-оператор Г. Хнкоян; консультант В. Тихомиров.

О колхозе «Кяляс и коммунизма», Вилькийского района, Литовской ССР.

## НИЖНЕ-ВОЛЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Битва на Волге»**, 1 ч.

Режиссер В. Тюхменев; операторы: А. Булдаков, Д. Ибрагимов, К. Лавыгин, А. Софьин; автор дикторского текста А. Меркулов.

О строительстве Сталинградской ГЭС

## НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«У моря Обского»**, 1 ч.

Автор сценария В. Черных; режиссер-оператор Г. Цветков.

О колхозе имени Ленина, переселившемся на берег водохранилища Новосибирской ГЭС.

●

**«Кузбасс сегодня»**, 2 ч.

Автор сценария А. Косарь; режиссер М. Лукацкий; оператор Е. Качин.

**«Она стала сибирячкой»**, 1 ч.

Авторы сценарного плана: И. Алиевская, Н. Лебедев; режиссер Н. Лебедев; оператор Б. Цейтлин; автор дикторского текста В. Черных.

Об опыте выращивания в Сибири высоких урожаев кукурузы.

## ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Повесть о земле Якутской»**, 7 ч., цветной.

Автор сценария Д. Сивцев-Аполлон, режиссер-постановщик М. Авербах; главный оператор А. Белинский; операторы: И. Бганцев, Л. Зильберг, В. Копалин, В. Мишин, В. Придорогин; главный консультант Б. Баблюк.

## СЕВЕРО-КАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«В стране здоровья»**, 2 ч.

Автор сценария М. Барбутлы; режиссер Я. Воловик; оператор М. Барбутлы.

О курортах Кавказа.

## ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Город на Амуре»**, 2 ч., цветной.

Сценарный план Н. Рогаля, режиссер И. Сабуров; оператор А. Борзунин.

О 100-летии города Хабаровска.

●

**«Острова Командора»**, 2 ч.

Автор-оператор Ф. Фартусов; автор дикторского текста Л. Зорин.

## МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Противобактериологическая защита населения»**, 6 ч.

Автор сценария С. Ионов; режиссер-постановщик Г. Мельник; оператор Ш. Гегелашвили; консультанты: Г. Запольский, Г. Лабезов, В. Гутиков, А. Мясненко, В. Вашков.

●

**«Когда мы молчим»**, 1 ч.

Автор сценария В. Разин; режиссер А. Челаков; операторы: Л. Зильберг, В. Пахомов.

О правилах уличного движения.

●

**«Школьный туристский лагерь»**, 3 ч.

Автор сценария И. Аркина; режиссер Г. Ельницкая; оператор А. Каиров; автор дикторского текста Д. Полонский; консультанты: З. Костяшкин, Н. Смирнова.

●

**«Путь к здоровью»**, 2 ч.

Автор сценария Б. Databaseодеев; режиссер-постановщик Н. Агапова; оператор В. Вырубов; консультанты: кандидаты медицинских наук: Л. Заболоцкая, И. Мильман, И. Соколов.

О санитарном просвещении в СССР.

●

**«Колхоз под Москвой»**, 2 ч.

Автор сценария Т. Гваришвили; режиссер Н. Чуриков; оператор Ф. Абрамов; консультант действительный член ВАСХНИЛ, профессор С. Колесников.

О колхозе имени М. Горького, Ленинского района, Московской области.

**«Шар продолжает летать»**, 1 ч.

Автор сценария А. Путко, режиссер Б. Шубин; оператор Х. Акопов; консультант Т. Кулинченко.

Об истории воздухоплавания и современном применении воздушных шаров.

●

**«Рассказ о новых материалах»**, 3 ч.

Режиссер Р. Клаф; автор дикторского текста А. Вольфсон.

О производстве и применении синтетических материалов.

●

**«Станками управляет машина»**, 1 ч.

Автор сценария Б. Шейнин; режиссер С. Ершов; оператор В. Пахомов; консультанты: В. Зусман, В. Котельников.

О новейших станках с программным цифровым управлением.

●

**«По Тунгусской тайге»**, 1 ч., цветной.

Режиссер-оператор М. Заплатин; автор дикторского текста Д. Радовский; научные консультанты: действительный член Академии наук СССР Д. Щербаков, кандидат геологических наук К. Флоренский.

●

**«Дорогами жизни»**, 4 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Болгарин, С. Райтбурт; режиссер С. Райтбурт; оператор А. Фирсов; комбинированные съемки: оператор В. Плужников; художник Н. Спиридонова; консультант З. Шеренговая.

О творчестве молодых художников Российской Федерации, работы которых экспонировались на республиканской и всесоюзной выставках 1957 года.

●

**«Юные дружинники»**, 2 ч.

Автор сценария З. Маркина; режиссер Л. Печорина; оператор Л. Каплунов; консультанты: И. Литвинов, Н. Павлов, текст песен: Г. Мамлин, Е. Харинская.

О юношеских добровольных пожарных дружинах.

●

**«Мост метро у Ленинских гор»**, 3 ч.

Автор сценарного плана и режиссер С. Рейтман; операторы: Л. Крылов, А. Никифоров; авторы дикторского текста: Н. Шиллер, Я Хромченко; главный консультант Г. Зингоренко, консультанты: Я. Мирошниченко, Э. Беленькая.

●

**«Земляные работы в зимних условиях»**, 1 ч.

Автор сценария В. Пик; режиссер Ю. Тарич; оператор Б. Поликарпов; консультанты: М. Баргман, А. Дегтярев, Б. Рублева.

●

**«Достижения одной фермы»**, 1 ч.

Автор сценария Д. Рудь; режиссер М. Каростин; оператор Ю. Разумов; консультант Н. Пузаньчиков.

О колхозе «40 лет Октября», Московской области.

●

**«Автоматы в космосе»**, 2 ч.

Автор сценария Э. Двинский; режиссер К. Домбровский; оператор Д. Гасюк; консультант А. Касаткин.

●

**«Западноевропейское искусство»**(XIV-XIX вв.), 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Р. Юренев, И. Кузнецова; режиссер А. Кустов; оператор В. Руднева; консультант доктор искусствоведческих наук, профессор Б. Виппер.

●

**«Дочь Малого театра»**, 7 ч.

Автор сценария Н. Шпиковский; режиссер А. Разумный; оператор К. Кузнецов; консультанты: народный артист СССР М. Царев, В. Филиппов.

О народной артистке СССР А. А. Яблочкиной.

●

**«Механизация земляных работ на гидротехнических сооружениях»**, 3 ч.

Автор сценария В. Пик; режиссер Ю. Тарич; оператор Б. Поликарпов; консультанты: М. Баргман, А. Дегтярев, Б. Рублева.

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Устройство полов в жилых и гражданских зданиях»**, 2 ч.

Автор сценария И. Стрелец; режиссер С. Якушев; оператор Я. Светицкий; консультанты: кандидаты технических наук: А. Галактионов, П. Богданов, И. Шапиро.

●

**«Болезнь Боткина»** (эпидемический гепатит), 2 ч.

Автор сценария О. Бобылева; режиссер З. Драпкин; оператор Н. Васильев; главный консультант доктор медицинских наук, профессор Н. Сергеев; консультанты: кандидаты медицинских наук И. Аншелес, А. Арустамова.

●

**«Новое в комплексной механизации погрузочно-разгрузочных и транспортных работ в строительстве»**, 2 ч.

Автор сценария С. Павлов; режиссер А. Сизов; оператор В. Ушаков; консультанты: С. Павлов, В. Зотов.

●

**«Смородина и крыжовник»**, 2 ч., цветной.

Автор сценария Е. Якушкин; режиссер В. Губачев; главный консультант профессор В. Колесников; консультанты: В. Егоров, К. Сергеев.

Раздел учебного кинокурса «Плодово-ягодные культуры».

●

**«На землях Смоленщины»**, 2 ч.

Автор сценария З. Калик; режиссер М. Нестеров; оператор В. Данашевский; консультанты: М. Поперeков, А. Федоров.

О сочетании льноводства с животноводством в колхозе имени Радищева, Смоленской области.

●

**«Современные методы строительства городских подземных трубопроводов»**, 3 ч.

Автор сценария А. Трабский; режиссер Е. Гезин; оператор Т. Шумилина; главный консультант Е. Григорьев; консультанты: Б. Ржевский, Л. Трощенко.

●

**«На голубой целине»**, 1 ч.

Автор-режиссер Л. Полонский; оператор Г. Распевин; автор дикторского текста С. Бурлюк.

О разведении водоплавающей птицы в Омской области.

●

**«Передовые методы монтажа силовых и осветительных сетей»**, 3 ч.

Автор сценария Н. Балясников; режиссер Л. Клочков; оператор М. Ельчев; консультанты: С. Халевская, П. Черепенин.

●

**«Творцы красоты»**, 5 ч., цветной.

Автор сценария А. Попов; режиссер А. Братуха; оператор К. Погодин; консультанты: М. Каменская, Г. Рублев, О. Кругликова, А. Пашенков.

●

**«Чудесные мастера»**, 4 ч., цветной.

Авторы сценария:

С. Бурлюк, Е. Мандельштам; режиссер С. Заборовский; оператор М. Гальпер; главный консультант доктор биологических наук Д. Штейберг, консультанты: доктора биологических наук Н. Гербильский, С. Малышев, кандидат биологических наук А. Мальчевский.

О биологических особенностях некоторых видов насекомых, рыб, птиц.

●

**«Общественное питание Ленинграда»,** 2 ч.

Автор сценария Б. Толчинский; режиссер А. Гусева; оператор Б. Синицын; консультант В. Вебер.

●

**«Их ждут колхозы»,** 3 ч.

Автор сценария А. Васильев, режиссер А. Иванов; операторы: В. Сорокин, Б. Геннингс, консультанты: Р. Теас, Ю. Тархов.

Об опыте политехнизации Елизаветинской средней школы, Ленинградской области.

●

**«Химическая борьба с кустарником»,** 1 ч.

Автор-оператор Б. Дементьев; консультант кандидат сельскохозяйственных наук И. Шутов.

●

**«Надежный помощник»,** 1 ч.

Автор сценария М. Коростышевский; режиссер С. Миллер; оператор И. Колсанов; консультант Е. Молль.

Об использовании пастушьих собак в сельском хозяйстве.

●

**«Уход за плодовым садом»,** 4 ч., цветной.

Автор сценария М. Еселев; режиссер В. Губачев; оператор Л. Крейндель; главный консультант профессор В. Колесников; консультанты: кандидат сельскохозяйственных наук: С. Степанов, Е. Назарян.

**«Спортивная гимнастика»** (сложные элементы и соединения для мужчин), 2 ч.

Автор сценария А. Гельц, режиссер Р. Майман; оператор Д. Шлюглейт; консультанты: заслуженный тренер СССР Н. Попов, заслуженный мастер спорта СССР В. Лаврущенко.

●

**«Микроэлементы в сельском хозяйстве»,** 4 ч.

Автор сценария Е. Мандельштам; режиссер К. Григорьев; оператор И. Володарский; консультанты: член-корреспондент АН СССР Я. Пейве, член-корреспондент ВАСХНИЛ В. Ковальский, доктор биологических наук М. Школьник.

## СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Доменное производство»** (работа газового потока), 6 ч.

Автор сценария В. Грузинов; режиссер Г. Баженов; оператор Н. Портный; главный консультант Е. Лошкин; консультанты: П. Греков, И. Морев, С. Елькин.

●

**«Песня о Хакасии»,** 4 ч., цветной.

Автор сценария Э. Марьямов; режиссер Г. Топанов; режиссер-оператор А. Трофимов.

●

**«Строительство домов с трудовым участием рабочих»,** 3 ч.

Автор сценария В. Кагарлицкий; режиссер Я. Купер; оператор Э. Бобрицкий; консультанты: Р. Мкртчян, З. Самуленок.

●

**«Комплексная механизация капитального ремонта пути»,** 5 ч.

Режиссер Р. Куркин; операторы: В. Симхович, И. Ремишевский; автор сценария С. Тайц; консультанты: И. Муравьев, Д. Улюев.

●

**«Добыча нефти»** (кинокурс). Раздел V. «Глубиннонасосная эксплуатация», 5 ч.

Режиссеры: Б. Дуберштейн, Г. Тургенева; оператор Ф. Агальцов; главный консультант профессор И. Муравьев, консультант В. Муравьев.

●

**«Основные правила безопасности на рудных шахтах»,** 2 ч.

Автор сценария Ф. Сизов; режиссер А. Леонидов, оператор Н. Портный; главный консультант А. Лукьянов, консультант А. Исупов.

●

**«Переработка нефти»,** 3 ч.

Автор сценария К. Гаврюшин; режиссер Е. Владыкина; операторы: С. Нови, Г. Черешко; консультант Л. Цветков.

●

**«Электрификация лесозаготовок»,** 3 ч.

Автор сценария Д. Горшков; режиссер К. Дерябин; оператор Н. Смирнов; консультант Л. Росс.

●

**«Новая Кама»,** 2 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Богородицкий, В. Воробьев; режиссер М. Богородицкий; оператор Э. Уэцкий.

О больших преобразованиях на одной из крупнейших русских рек—Каме.

●

**«Каталитический крекинг».** Раздел III кинокурса «Переработка нефти и газа», 5 ч.

Автор сценария К. Гаврюшин; режиссер П. Клинг; оператор Е. Шлемин; главный консультант В. Суханов, консультанты: Б. Бондаренко, В. Маншилин.

**«По уплотненному графику»,** 3 ч.

Автор сценария Н. Крючечников; режиссер А. Яблонский; оператор Л. Меркушев; консультанты: И. Воробьев, Б. Когосов.

Опыт работы Основянского, Оршанского и Мурманского отделений дорог.

●

**«Рассказ о забайкальских овцеводах»,** 3 ч.

Автор сценария. И. Дахно; режиссер Н. Кучерук; оператор Л. Меркушев; консультанты: И. Котляров, Д. Луценко.

●

**«Наука преобразует природу»,** 4 ч.

Автор сценария В. Никифоров; режиссер Г. Эйберг; оператор И. Городецкий; консультанты: С. Петров, В. Суетин.

Об опыте работы Бурятского зооветинститута.

## ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

**«Пятое колесо в телеге»,** 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Карасек, Борживо Земан; режиссер Борживо Земан; оператор Ян Сталлих; художник Олин Босак; композитор Юлиус Калаш; звукооператор Милан Новотный.

Фильм дублирован на Одесской студии художественных фильмов. Режиссер дубляжа Ф. Каплан, звукооператор дубляжа И. Скиндер.

В главных ролях: бабушка —Зденка Балдова (дублирует Н. Бухарина), Карел Янура — Милош Недбал (Д. Иванов), Зденка Янурова — Власта Фабианова (А. Скоробогатова), Иржина Славикова — Гелена Лоубалова (Н. Батурина), Арношт — Рудольф Глинек (А. Стародуб), Яна—Ярослава Тврзникова (Л. Васильева). Петер—Иржи Кржик (Витя Шевченко).

9236

**«Место преступления—Берлин»**, 9 ч.

Производство ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Иоахим Кунерт, Ене Гермах; режиссер Иоахим Кунерт; оператор Отто Мерц; художник Ганс Поппе; композитор Гюнтер Клюк; звукооператор Альберт Кунле.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

В главных ролях: Руди Пранге—Хартмут Рек (дублирует В. Файнлейб), Ильза Шульц—Аннегрет Гольдинг (С. Холина), Вальтер Пранге—Рудольф Ульрих (Г. Юдин), подруга Вальтера — Соня Зуттер (Г. Фролова), следователь Штейн—Ганс-Петер Минетти (А. Шешко), следователь Ральберг — Иохен Брокман (Л. Шерман).

●

**«Моя жена хочет петь»**, 9 ч., цветной.

Производство ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Вальтер Никла, Ганс Хейнрих; режиссер Ганс Хейнрих; оператор Евгений Клагеман; художник Оскар Пич; композитор Герд Начинский; звукооператор Гергард Вик.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Герда Вагнер — Лоре Фриш (дублирует Н. Гицерот), Густав Вагнер — Гюнтер Симон (А. Консовский), Фабиани—Александр Хегарт (В. Кенигсон), Франческо—Марио Лерх (С. Цейц), Реттих—Герберт Кипер (А. Вовси), фрау Реттих—Мали Дельшафт (Е. Понсова), Ева—Алис Прил (К. Кузьмина), Артур Пупке—Курт Шмидхен (Ю. Андреев), Дези Ламур — Эвелин Кюннеке (И. Карташева), фрау Дрегер—Лоу Зейц (Л. Рюмина). Солисты балета Берлинской комической оперы: Манон Даман, Владимир Маров, Вернер Хелейн.

●

**«Птица небесная»** (по одноименной новелле Жигмонда Морица), 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Тибор Череш; режиссер Имре Фехер; оператор Отто Форгач; художник Матяш Варга; композитор Имре Винце; звукооператор Дьюла Ронаи.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Панни—Илдико Сабо (дублирует Д. Столярская), Михай—Адам Сиртеш (К. Тыртов), Комароми—Ференц Киш (А. Кельберер).

●

**«Человек на рельсах»** (по одноименному рассказу Е. С. Ставинского), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», киностудия художественных фильмов в Лодзи, Польша.

Авторы сценария: Ежи Стефан Ставинский, Анджей Мунк; режиссер Анджей Мунк; оператор Ромуальд Кропат; художник Роман Манн; звукооператор Юзеф Бартчак.

Фильм дублирован на студии имени Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В главных ролях: Ожеховский—Козимеж Опалинский (дублирует А. Кельберер), Тушка—Зигмунд Мацеевский (К. Карельских), Салата—Зигмунд Зинтель (В. Осенев), Запора—Зигмунд Листкевич (В. Рождественский), Новак—Роман Класовский (Я. Янакиев).

●

**«Этого нельзя забыть»** (по рассказу Е. Завейского), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Авторы сценария: Е. Завейский, Е. Кавалерович; режиссер Е. Кавалерович; оператор Е. Липман; художник Р. Манн; композитор А. Валяцыньский.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В главных ролях: Люцина Винницка, Янина Соколовска, Роланд Гловацкий, Анджей Шалявский. Роли дублируют: Юзя—Е. Лосакевич, Роза—И. Кондратьева, профессор Стэнгень—Б. Фрейндлих.

●

**«Цветок любви»**, 8 ч.

Производство киностудии «Бритиша-Бирма», Бирма.

Автор сценария У Нья На; режиссер Чи Кин; оператор Маунг Ба Чжи; художник Хла Маунг Эй; композитор Сейн Уэ Хлиэн; звукооператор У Тун Тин.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Ми Ми Кин, Сейя, У Сан Мьин, Пей Хан Чжи, Кин Ле, У По Мья, У Тун, Мэри Мья. Роли дублируют: Нгуэ Чжо—М. Лифанова, Тин Пэ—В. Трошин, У Чжо Зан—П. Березов, Мья Чжу—К. Липанова, До Книт—А. Панова, Тин У—М. Глузский, У По Тун—М. Бернес.



Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-54-10

А00247. Подписано к печати 2/III 1959 г.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,12 (условных листов 16,5).

Учетно-издательских листов 16,46. Тираж 21800 экз. Зак. № 734.

*Цена 10 руб.*

16-я типография Московского городского Совнархоза.

Москва К-1, Трехпрудный пер., 9

Продолжаем публиковать кадры из лучших сюжетов кинохроники, отмеченных жюри конкурса Центральной студии документальных фильмов.

„ИДУЩИЕ ВПЕРЕДИ“ („Новости дня“, оператор А. Ковальчук).

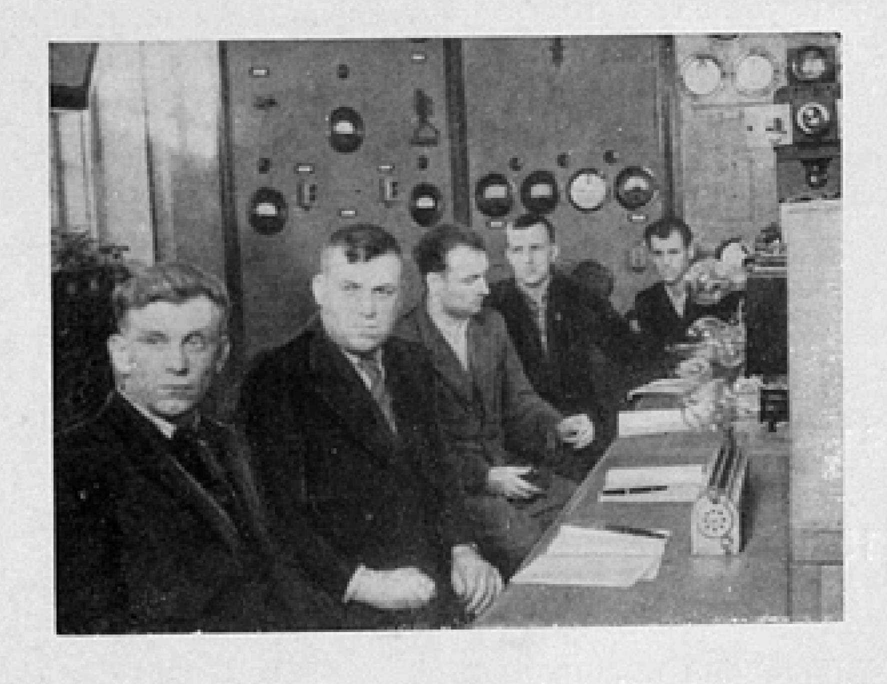
Идущие впереди—так называют в Днепродзержинске этих молодых металлургов, давших слово жить и трудиться по-коммунистически.



Старший горновой Петр Лыгун рассказывает школьникам-будущим доменщикам, сталеварам, прокатчикам—о своей профессии.



Стремясь в совершенстве знать свое дело, все они учатся.



В этой бригаде все помогают друг другу... Чтобы мастер Василий Пильтяй скорее справил новоселье, в выходной день все пришли помочь ему.



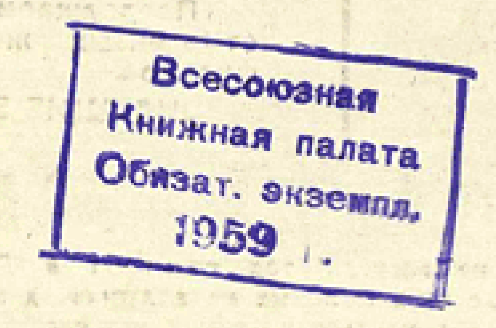
Подручный Виктор Коломеец занимается в техникуме, другие—в школе рабочей молодежи или институте.




Молодые доменщики—члены бригады коммунистического труда—умело и упорно борются за каждую сверхплановую тонну металла. Борются и побеждают!



БИБЛИОТЕКА
МОЛОДОГО
КИНЕМАТОГРАФИСТА




ВЫШЛА ИЗ ПЕЧАТИ
И ПОСТУПИЛА В ПРОДАЖУ КНИГА

В. НИЖНИЙ

# НА УРОКАХ РЕЖИССЕРА С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

В книгу вошли лекции С. М. Эйзенштейна, посвященные наиболее важным разделам кинорежиссуры. Они подготовлены к печати В. Нижним—ассистентом Эйзенштейна по педагогической работе во Всесоюзном государственном институте кинематографии.

В приложении публикуется статья С. Эйзенштейна «Вопросы композиции».

Книга раскрывает перед читателем творческую лабораторию одного из видных мастеров советского кино. Она рассчитана на кинематографистов, а также на всех, интересующихся творческим процессом создания фильма.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

**Цена 7 р. 15 к.**

Стр. 204.

Книга иллюстрирована рисунками.